КУЛЬТУРА И ПРОСТРАНСТВО

СЛАВЯНСКИЙ МИР

Российская академия наук
Институт славяноведения

КУЛЬТУРА И ПРОСТРАНСТВО

СЛАВЯНСКИЙ МИР

Москва 2004

Книга подготовлена по проекту, поддержанному Российским гуманитарным научным фондом. Грант 01-01-00299а

Автор проекта
и ответственный редактор книги:
доктор исторических наук *И. И. Свирида*

Рецензенты:
доктор исторических наук *С. М. Фалькович*
доктор исторических наук *В. М. Сергеев*

Культура и пространство. Славянский мир. Издательство «Логос», с. 287, илл.

В книге преимущественно на славянском материале рассматриваются вопросы: как посредством пространственных понятий и образов раскрывается картина мира, присущая различным культурным эпохам, как пространство сакрализуется традиционной культурой, субъективизируется в художественных текстах от средневековья до авангарда. Вместе с тем, пространство представлено в качестве геокультурной среды, в которой развиваются культурные процессы, обретая пространственные реально-бытийные и ментальные, в том числе национальные, характеристики.

Статьи книги объединены в три раздела: «Семантика пространства в контексте культурных эпох», «Метаморфозы пространства в художественном тексте», «Национальные и исторические параметры культурного пространства».

ISBN 5-7576-0164-7

© Авторы статей, 2004
© Институт славяноведения РАН, 2004

Дж. Кваренги. Руины. 1800-е гг. Акварель. ГТГ

В книге исследуются различные аспекты концептуального пространства, творимого в текстах культуры, в особенности художественных, а также пространства «обживаемого» культурой, наполняемого ею артефактами, служащего местом возникновения культурных явлений, средой их взаимодействия. Хронологические рамки охватывают время от средневековья до XX в. Славянский материал вводится в общеевропейский контекст.

В статьях получили освещение вопросы: как посредством пространственных понятий и образов раскрывается картина мира, присущая народной культуре, а также той или иной культурной эпохе; как трансформируется пространство в художественных текстах, обретая особую семантику. В круг исследования вошли такие явления, в значительной мере определяющие структуру и семантику культурного пространства, как его границы (внутренние и внешние), локусы (город, сад), векторы движения. Предметом внимания явились представления о культурном пространстве как отражение процессов национальной консолидации и самоидентификации отдельных народов; рассматривается также национальный априоризм в представлениях об иноземной культуре.

Во всех случаях не уходили из поля зрения общие процессы – как культура творит свое пространство, как в своих представлениях человек вписывает себя то в сакральный Космос, то в идеализированное пространство «прекрасной природы», то в национальное пространство.

Книга подготовлена в ходе реализации проекта «Культурное пространство. Славянский мир», поддержанного Российским гуманитарным научным фондом. В рамках проекта был проведен Круглый стол «Пространство как код культурных эпох» (июнь, 2001), конференция «Пространство в культуре. Культура в пространстве» (июнь 2002).

Авторы искренне благодарят рецензентов книги д.и.н. С.М. Фалькович и д.и.н. В.М. Сергеев.

От редактора

И. И. Свирида

КУЛЬТУРА И ПРОСТРАНСТВО: АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ

Проблема «культура и пространство» громадна, как всякая проблема, затрагивающая глобальные вопросы, среди которых – человек в контексте культуры, натура и культура, культура и история, сакральное и светское[1]. Это вопросы экзистенциальные, касающиеся отношения человека к самому себе, к природе, к Богу, к историческому времени. В данном случае в центре внимания – место человека в пространстве, его отношение к пространству и претворение им пространства.

Необъятность данной темы – особого рода. Не только потому, что пространство бесконечно и неизбывно. Пространство культуры, о котором идет речь, – результат человеческой деятельности. Это пространство постоянно растущее, превращающееся в геологический фактор, ноосферу. Само изучение связанных с ним проблем уже является процессом его разрастания. Культурное пространство в целом можно представить как бесконечное или бесконечно расширяющееся.

Термин *пространство* в последние годы стал весьма употребительным и даже модным. Если раньше принято было писать о чем-то «в контексте культуры», то теперь все чаще можно увидеть словосочетание «в культурном пространстве» или «в пространстве культуры», что, впрочем, как представляется, более продуктивно и несомненно является следствием повышенного внимания к категории пространства в сегодняшних исследованиях. В современной науке происходит усложнение концепции пространства. В результате культура предстает как целое, способное воспроизводить сложные взаимопроникающие пространственно-временные структуры, которые обладают насыщенной семантикой.

Разработка проблемы культурного пространства в значительной мере способствовала становлению истории культуры в качестве самостоятельной научной дисциплины, помогала ей маркировать собственные границы, ставить свои вопросы к текстам, представляющим разные области культуры, а в поисках ответа на эти вопросы отделяться от таких научных дисциплин, как история, филология, искусствознание, музыковедение, и вместе с тем по сути сближаться с ними.

Изучение пространства художественных текстов восходит к работам Павла Флоренского «Обратная перспектива» (1922), «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (1924). В них он показал, что пространство картины не следует видимой натуре, но создается «разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину» и не верящим «в устройство мира по Эвклиду (т. е. в изотропное, гомогенное пространство. – *И. С.*), как и в восприятие этого мира по Канту»[2]. Работы Флоренского оказались важны для становления историко-культурного и семиотического подходов к проблеме пространства – не случайно «Обратная перспектива» была перепечатана с парижского издания в тартуском семиотическом сборнике.

М. М. Бахтин и введенное им понятие хронотопа способствовали развитию гуманитарных исследований в направлении, синтезирующем понятия пространства и времени[3]. Позднее, наряду с дальнейшей «бахтинизацией» исследований, пространство как самостоятельная категория вновь заняло место в трудах ученых и плодотворно разрабатывалось как в отечественной, так и зарубежной науке, в том числе в славистических исследованиях. Это видно, в частности, в работах и тартуской, и московской семиотических школ, представители которых соединили изучение структуры текста с изучением структуры пространства[4]. Работы В. Н. Топорова, который акцентировал различия между бытовым, научным (ньютоновским) и мифопоэтическим пониманием пространства, стимулировали изучение пространства как текста (или иначе «текста пространства»). Этот ученый также исследовал связь природного и культурного начал, их «макроконтекст», в котором встреча духовно-физического и «великих» текстов культуры порождает духовные ситуации «высокого напряжения»[5]. Особо разрабатывалась категория границы[6]. В работах Г. Д. Гачева, посвященных национальным образам мира, природное пространство, отношение человека к нему предстали как фактор, существеннейшим образом влияющий на национальный склад ума, тип художественного воображения, на признаки, по которым происходит самоидентификация национальных культур. Проблематика исследований оказалась расширена также за счет обращения к проблеме художественного творчества как части культурного слоя, формирующего ноосферу[7], к проблеме евразийского пространства[8]. Проблема пространства, в частности категории движения, была затронута в этнолингвистических и фольклорных исследованиях[9], в искусствоведческих работах. Как пространственные явления рассматривались культурные взаимодействия. Подобная методика позволяет обнаружить скрытые связи, говорить не о влияниях и приоритетах, а выявить масштаб и направления взаимодействий, рассмотреть их как часть формирования европейского культурного пространства[10].

Выделение проблемы пространства в качестве самостоятельного объекта дает возможность не только ощутить само культурное пространство как некую материализованную и духовную реальность, восстановить первоначальную, часто забытую пространственную семантику того или иного явления, признака. Это также позволяет выявить новые стороны культурного процесса, остававшиеся вне поля зрения при других подходах, иначе взглянуть на уже известные явления.

Категория пространства неизбежно обнаруживает себя в культуре, ибо, как и категория времени, является универсальной. «Пространство ... словно схема для координации вообще всего воспринимаемого извне», оно «есть основание всякой истины в области внешних чувств». «Понятие пространства есть единичное представление, заключающее все в себе»[11].

С точки зрения категории пространства, хотя бы частично, могут быть истолкованы различные историко-культурные явления и процессы. Собственно, любая пара антиномичных признаков, по которым изначально осознавался мир (напомним парадигматическую оппозицию «свой/чужой»), а теперь семантически исследуется культура, содержит пространственный компонент, в особенности представление о границе.

Осваивая пространство, насыщая его знаками и значениями, культура осмысляет его природные признаки. С ходом времени дополнительному означиванию подвергались как природные, первичные, признаки, так и вторичные, выработанные культурой или ею переосмысленные. Тем самым расширялось представление об онтологических и практических свойствах пространства, ибо признак «не столько “принадлежит” объекту, сколько “задается” человеком», при этом «в языке культуры оказываются более значимыми вторичные, метафорические переосмысления конкретных признаков, наделение их идеологическими или мифологическими значениями»[12].

Можно говорить о мифологизации, сакрализации пространства, о стереотипизации его признаков, их семантизации или десемантизации, которые находят место в культуре. В традиционной и народной культуре признак в принципе остается устойчивым, а набор признаков достаточно стабильным, ибо «через некий символический признак выражается определенная мифологическая идея, данный признак приписывается всему, что по своему функционально-семантическому облику с этой идеей связано»[13]. В культуре же нефольклорной, «ученой», хотя первоначальные мифологические смыслы могут сохраняться[14], постоянно происходит актуализация и забывание признаков, они меняют свои содержательные характеристики, аксиологический знак, утрачивают собственно пространственную доминанту и сакральную соотнесенность с землей и небом, все больше ориентируются на структуру не космоса, а социума, получают эстетическое наполне-

ние, из пространственных превращаются в эстетические (как в понятиях высокой и низовой культуры или высокого и низкого жанров)[15].

Разрастаясь, признаки обретали дополнительные значения, географические трансформировались в культурные. Так, восток и запад начали ассоциироваться с определенным типом культуры. Пространственные признаки служили разделению сакрального и светского. Как писал П. Я. Чаадаев, «пирамидальная архитектура является чем-то священным, небесным, горизонтальная же – человеческим и земным»[16].

Переосмысление пространственных признаков в процессе развития культуры, изменение их состава и соотношения делают возможным рассмотрение их в качестве характеристики отдельных эпох. Эти признаки свидетельствуют не только об ориентированности того или иного стиля по горизонтали или вертикали (как в случае готики или классицизма), они говорят о духовной ориентации той или иной эпохи в целом. «Работа» пространственных признаков обеспечивает функционирование смыслообразующих механизмов культуры, посредством их формируются парадигмы культурных эпох, доминантные характеристики отдельных явлений, образный мир культуры. «Что за классическое ораторское искусство без соответствующего классического пространства – без полиса, без res publica», – писал Г.-Г. Гадамер[17].

Пространственные признаки не могут быть отделены от временных. Понятие хронотопа, которое Бахтин ввел для обозначения единства времени и пространства в структуре художественного текста, применимо и к культуре в целом, служит восприятию в ней единства пространственного и временного, между которыми может устанавливаться почти синонимическая связь[18]. Это свойственно и национальным культурам, и индивидуальному сознанию. Как сказано у Г. Гессе: «Мы направлялись на Восток, но мы направлялись также к Средневековью»[19]. Не случайно в путешествии участвуют люди искусства, они творят жизнь по законам художественного текста, в котором формирование пространства определяют особые правила. У Гессе «Страна Востока», как он ее называет, – это не географическое и даже не геокультурное понятие, «она была отчизной и юностью души, она была везде и нигде, и все времена в ней составляли единство вневременного»[20]. Блаженством было «играючи перемешивать внешнее и внутреннее, распоряжаться временем и пространством как кулисами»[21].

Взаимообратимость пространственного и временного выступала в различных контекстах, например, слово «возраст» могло означать размер, рост: Богородица изображена «в меру человеческого возраста» (т. е. «в рост») – так в конце XVII в. описывал ее скульптурное изображение Петр Толстой[22]. Рост, размер – это также величие, чему множество примеров в древних культурах. Тем самым пространственная характерис-

тика могла переходить в моральную, социальную, но могла и политизироваться, утратить доминанту собственно локативного содержания, подобно первоначально географическому понятию «Сибирь» – как пространство она символизировалась, утрачивая реальные географические рамки и становясь символическим пространством страдания[23].

В результате стирания собственно пространственной семантики часто можно не обратить внимание, что та или иная характеристика является пространственной[24]. Экстравертность или интровертность – это также пространственная характеристика культуры, говорящая об отношении к своим границам, их проницаемости, о ее открытости или закрытости, ксеннофобии. Эти же признаки определяют «внешнюю» и «внутреннюю» историю культуры[25].

Пространственным актом является каждый случай самоопределения, самоидентификации (человека, народа)[26] – это момент осознания, фиксации культурных границ, хотя сами они определяются, как правило, не по пространственным признакам – «чужим» часто оказывается и самый близкий сосед. В ходе формирования национальных культур региональные, внутренние границы разрушаются, но в противоположность этому помечаются границы внешние. Особенно четки они в анклавах, существующих в инонациональной среде.

В контексте данного процесса может быть рассмотрен переход славянских культур к культуре нового времени, который был вызван не односторонним усилием, а встречным движением культур[27]. Оно свидетельствовало как о консолидации национальных культур, так и об интеграционных тенденциях европейского культурного процесса в целом. Это проявилось в открытости одних культур и в способности к экспансии других, породив интенсивное движение в европейском геокультурном пространстве – в XVIII в. интерес России или Польши к Западной Европе был не менее значительным, чем Европы к этим странам, хотя эти явления и носили различный характер. Поэтому, говоря о типах национальных процессов, важно принимать во внимание их направления, векторы, а также другие пространственные характеристики[28].

Образование европейского культурного макропространства прошло несколько эпох «великой интеграции». Первая – это время римской колонизации, граница которой ощутима и в настоящее время (не только между Англией и Шотландией, где ее маркирует Адрианов вал). Римская колонизация заложила общую античную основу европейской культуры, которую актуализировал Ренессанс. Вторая значительнейшая эпоха европейской интеграции – время распространения христианства, выступившего как межконтинентальное явление еще прежде, чем оно стало общеевропейским. Начиная с Ренессанса, импульсы которого в XVII в. в формах барокко рас-

пространились по всей Европе и за ее пределами, готовилась третья великая эпоха европейской интеграции, эпоха Просвещения. Об этом свидетельствовали галлизация Европы, в том числе языковая, актуализация идеи Вечного мира, понятие «космополита» как «человека мира», рожденное Просвещением, конституирование и распространение наднационального масонства как парарелигии и параидеологии. Важнейшее значение для типологического сближения культур православного и католического ареалов имело ослабление конфессионального фактора. Произошло становление общеевропейской сети культурной коммуникации в результате распространения печатных, в том числе периодических, изданий. Всю Европу (ее османская по государственной принадлежности часть в значительной степени была исключением) наполнило движение носителей разных профессиональных знаний и умений, в том числе ученых, архитекторов, художников, специалистов в различных практических областях, людей, жаждущих получить образование. Четвертая, но, возможно, не последняя – современная эпоха с ее интеграционными процессами и глобализацией. Периоды европейской интеграции чередовались с противоположным по знаку движением. Так, за христианизацией последовал раскол церквей, а затем Реформация; за эпохой Просвещения наступила националистическая эпоха романтизма. Современная эпоха означена сепаратизмом.

В культурном пространстве возникают локусы, которые служат точками сгущения культурной энергии, пространством бытования различных искусств, определяют векторы культурной ориентации. Ими могут быть города, различного рода культурные институты, как в свое время монастыри, позднее университеты или музеи, а также целые государства, культурные и политические конгломераты, природные ареалы любого масштаба. Это также вписанное в определенный природный и урбанистический контекст городское урочище. На пограничье природы и культуры располагается сад, а также вилла, со времен Плиния образуя особый вид сельского урочища, служащего местом наслаждения и интеллектуальных занятий (Ренессанс продолжил античную традицию)[29]. Эталонный дворцово-парковый ансамбль формирует эпоха барокко (Версаль). В XVIII в. появляется английский парк, который особым образом располагался в пространстве и мог существовать как независимое от жилища самостоятельное целое (Стоунхед, Зофьювка), а также усадьба, органично объединившая дом и сад. Ее комплексные функции в XIX в. принял более демократичный коттедж (в его английском варианте, а не новорусском, являющемся признаком социальной элитаризации).

Локусы, излучающие культурную энергию, *по функции* могут перемещаться внутри национального и межнационального культурного пространства, как в историко-культурной реальности, так и в идее в виде образов-

топосов. Примеры – переход в новое время роли ведущего европейского художественного центра от Рима к Парижу или так называемый перенос империй (*translatio imperii*). Вопреки исторической ситуации, подобная идея жила в Польше середины XVIII в. (что нашло, в частности, отражение в символике изображений, окружающих портрет Станислава Августа в торуньской ратуше[30]). Здесь, правда, имелась в виду другая цепочка царств, чем в русском варианте (Москва–Третий Рим), более близкая воинственной сарматской традиции. Эту цепочку составляли вавилонская, греко-македонская, персидская и римская империи.

Перемещаться в культурном пространстве могут не только империи, но и путешественники, в том числе «праздные» и «пытливые», по классификации Лоуренса Стерна[31]. Однако любые из них выступают «переносчиками» национальной ментальности и стереотипов, а также их создателями. Путешественник – активный участник жизни культурного пространства, творец его поля напряжения и векторов. В этом пространстве перемещаются также сюжеты (за что и получили название бродячих). Они переносятся не только из текста в текст, но и совершают «перебежки из одной культуры в другую» (образ К. Вагинова), тем самым выходя за пределы собственно художественного текста и попадая в новое пространство его функционирования.

При рассмотрении проблемы «пространство и культура», видно, что понятие «культурное пространство» может быть осмыслено как пространство *концептуальное*, творимое в «сильных» (понятие В. Н. Топорова) текстах культуры, в том числе художественных, и пространство *бытования культуры*. Это второе также можно рассматривать как текст культуры, несущий о ней информацию, но текст иного рода. В одном случае – это пространство помысленное и претворенное в образе, так или иначе экстерьеризуемом – вербально или предметно, как, например, в поэзии или в архитектуре и прикладном искусстве; оно свидетельствует о том, как культура «работает» с категорией пространства, которая выступает смыслообразующей константой. В каждую эпоху это происходит иначе. Изменяющаяся семантика пространства, степень «заинтересованности» данной проблемой служат выражением внутреннего строя культуры, ее «индивидуальности» (термин А. В. Михайлова), что проявляется на различных уровнях (эпоха, народ, мастер).

Другая же ипостась культурного пространства – это та среда, в которой существуют и развиваются культурные явления, вступая во взаимодействие. Вместилищем и обитателем этого пространства является и сам человек, он же его творец и рецептор, «поглотитель» плодов культуры (плоды при этом не изымаются из культурного пространства и не убывают, а разрастаются).

Культурное пространство как антропологизированное приобретает многие свойства творящей его человеческой мысли, получает благодаря этому особые имманентные свойства, кажущиеся парадоксальными обыденному сознанию. К их числу принадлежит способность культурного пространства субъективизироваться, претерпевая различные метаморфозы, и бесконечно расширяться в результате каждого культурного акта.

У обитателей этого пространства есть своя география и «прописка». «Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, а во многих странах, не в одной эпохе, а во многих»[32], – полагал К. Вагинов, писатель близкий к Бахтину и чрезвычайно чуткий к проблемам пространства и времени. Его герой, потрясенный послереволюционными событиями, чувствовал, что «бежит все глубже и глубже в старый двухтысячелетний круг. Он пробегает последний век гуманизма и дилетантизма, век пасторалей и Трианона, век философии и критицизма и по итальянским садам, среди фейерверков и сладостных латино-итальянских панегириков, вбегает во дворец Лоренцо Великолепного»[33]. Так в культурном пространстве могут срастись время и пространство, поэтические произведения – маркировать его точки, а движение – быть обращено вспять. Это пространство способно образовать особого рода лабиринт, «который охватывал бы прошедшее, настоящее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю Вселенную»[34]. Подобный симбиоз характеризует и само бытие. Как писал Б. Пастернак, «человек не поселенец какой-либо географической точки. Годы и столетия – вот что служит ему местностью, страной, пространством»[35].

Мифопоэтическая традиция, художественное творчество наполняют пространство, даже пустое, множественностью порой противоречивых значений. Это касается пространства как собственно культурного, так и природного. Человек постоянно втягивал его в поле своей деятельности. В одних случаях природа, выступая лишь в роли вдохновителя, сохраняла собственное пространство, в других – природное пространство переставало быть таковым. Однако чтобы оно оказалось в поле культуры, не обязательно его культивировать и огораживать, превращая в сад. Каждое осмысляемое пространство, даже пустое, семиотично[36], что относится как к собственно культурному, так и к природному пространству. Если оно неким образом осознается, то в него вносится содержательное начало. Достаточно, чтобы там поселился genius loci, дух этого места,[37] или чтобы оно было осознано как связанное с каким-либо значительным событием, выдающейся личностью, запало в историческую память (обращает внимание пространственность образа «запасть в память» – пространственные образы, как и признаки, густо заполняют язык культуры). При этом семантика самого исторического места может быть интенсивнее, чем ме-

мориала, маркирующего его и не всегда способного стать истинным знаком данного пространства, соответствовать его значимости.

Культурное пространство легче описать *апофатически*, с точки зрения того, чем оно не является, нежели определить его собственное целое, если только не описывать его как пространство, всегда отмеченное присутствием человека, который находится внутри него и одновременно его творит – концептуально и вещно.

Концептуализируемое пространство и пространство бытования культуры вступают в особые отношения в художественных текстах. Один из героев К. Вагинова говорил: «Иногда мне хочется уехать в Италию, не в политическую Италию и не в географическую, а в некую умопостигаемую Италию, под ясное нефизическое небо и под чудное, одновременно физическое и нефизическое солнце». Другому герою романа «мучительно было слышать» эти слова. Ведь то, что называл Италией его приятель, писатель, «была его страна сновидений»[38].

Обе Италии – и «под физическим солнцем», и «умопостигаемая» являются культурным пространством. В одном случае – это Италия с ее необычайно насыщенным художественными памятниками культурным ландшафтом, но также и с ландшафтом природным, который словно предназначен служить порождающей средой для развития искусства (например Этрурия, расположенная естественным амфитеатром в сторону моря[39]). Италия в целом представляет некий садоподобный пейзаж, послуживший прообразом английского пейзажного парка. В другом случае – это ментальный синкретический образ идеализированного природно-культурного пространства этой страны, формировавший культурное сознание нескольких эпох.

Пространство бытования культуры может выступить непосредственным предметом описания в художественном тексте, которое, не теряя конкретности, конденсирует образ бытийного мира действующих лиц: герою Вагинова «...стало жаль дворян, разрушенных усадеб, коров с кличками Ариадна, Диана... Амальхен, Гретхен, многочисленных родственниц и приживалок, вечно зябнущих в серых, коричневых или черных платках, самоваров, варений, альбомов, пасьянсов, раскладываемых дрожащею рукою»[40]. Здесь и традиции усадьбы, коровы которой происходят из английского парка, и социокультурная проблема смены поколений, ухода дворянства с исторической сцены, и семантика костюма, и формы быта с пасьянсом, вареньем и чаем.

Существуя как мысленный образ, в том числе художественный, пространство бытования культуры имеет, однако, свои реальные измерения, хотя они не носят абсолютный характер, а само пространство не имеет четко очерченных границ. Это, например, территория распространения

национального языка или диалекта. В описываемом пространстве объективизированы и географически определены взаимоотношения центра и периферии, направления информационных потоков. Здесь сосуществуют разного типа культуры, так или иначе деля его между собой, образуя переходные зоны – народная и профессиональная, классическая и поп-культура, и т. п. В этом пространстве вырабатываются механизмы и структурные элементы, обеспечивающие условия для воспроизводства культуры.

У славянских народов в связи с особенностями национального и политического развития понятие пространства, которое в реальном времени часто насильственно меняло свои границы, выступало особо значимой частью индивидуального и массового сознания. Поэтому освещение славянских культур с точки зрения категории пространства позволяет, в частности, более четко представить традиции, к которым восходят некоторые современные, в особенности политические, проблемы.

Отношение к национальному пространству окрашивало не только картину мира, но и менталитет, обостряло оппозицию свой/чужой. Если для французов национальное пространство – это «douce France», как они до сих пор любят нежно называть свою страну, а для англичанина, культивирующего традиции, – это «old England», то для поляка национальное пространство – Польша, которая в свое время была стерта с политической карты, но «nie zginęła póki my żyjemy». Тем самым образ своей земли, потерявшей независимость, у поляков, как и других славянских народов, которые были лишены независимости в тот или иной период своего существования, оказался перенесен в пространство исторической памяти, откуда его было невозможно изъять никаким оружием. Хранителем этого образа стало и пространство литературных текстов, которое могло выступить компенсатором стертого политического пространства, воспроизводя в художественных образах пространство национальное, историческое, как в полотнах Я. Матейко или гравюрах А. Олещиньского[41].

Поляки никогда не считали Петербург своей столицей, хотя официально он выступал ею в течение века. Для них таковой оставалась Варшава, которая, в свою очередь, всегда воспринималась русскими как заграница, хотя сто лет была в составе России[42]. Не изменило ситуации и то, что со второй половины XIX в. в Варшаве появились православные церкви русско-византийского стиля, частично изменив ее облик[43]. В пространственном образе была осмыслена мессианистская роль Польши как «przedmurza» (дословно «предстенья») христианства, ибо врага до самой стены нельзя допустить, стена сакрализована, в «саду заключенном» она охраняет покровительницу Польши Деву Марию, символизируя таже ее чистоту.

Культура обращается с пространством подобно тому, как борхесовский создатель сада относился ко времени, не веря «в единое абсолютное

время. Он верил в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен»[44]. Так и культура творит головокружительное множество пространств, сходящихся и расходящихся или параллельных, которые предстают как текст, несущий информацию о себе и мире.

Примечания

1 Эти проблемы нашли отражение в работах Отдела истории культуры Института славяноведения РАН, в котором подготовлена данная книга. См.: Человек в контексте культуры / Отв. ред. И. И. Свирида. М., 1995; Натура и культура / Отв. ред. И. И. Свирида. М., 1997; Культура и история. М., 1997; Сакральное и светское в славянской культуре. Отв. ред. Л. А. Софронова. М., 2004.

2 *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. М., 1990. С. 88–90.

3 *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

4 Семиотика пространства – пространство семиотики. Ученые труды Тартуского университета. Тарту 1986; *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983; *Он же.* Проблемы культурного пограничья. Функция границы и образ «соседа» в становлении этнического самосознания (русско-балтийская перспектива) // Советское славяноведение. 1991, № I; *Он же.* О мифопоэтическом пространстве. Genova, 1994; *Он же.* «Геоэтнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры // Культура и история. М., 1997; *Цивьян Т.В.* Интерьер космоса в интерьере дома // Натура и культура…: *Она же.* Движение и путь в Балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999; *Николаева Т. М.* Человек и город // Человек в контексте культуры…; *Она же.* Единицы языка и теория текста // Исследования по структуре текста. М., 1987; *Она же.* Три пространства Игорева похода: художественное, летописное и «реальное» // Slavica tergestina 8. Художественный текст и его геокультурные стратификации. Trieste, 2000.

5 *Топоров В. Н.* Эней – человек судьбы. М., 2000.

6 Проблемы культурного пограничья / Советское славяноведение. 1991, № 1; *Софронова Л. А.* Старинный украинский театр. М., 1996; *Злыднева Н. В.* Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991.

7 Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. См. здесь же статью: *Иванов В. В.* Эволюция ноосферы и художественное творчество.

8 Евразийское пространство. Звук и слово. М., 2000.

9 Концепт движения в языке и культуре. М., 1996; Логический анализ языка. Языки динамического мира. Дубна, 1999.

10 *Свирида И. И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX вв. М., 1999.

11 *Кант И.* Сочинения. М., 1986. Т. 2. С. 403, 405, 406.

12 *Толстая С. М.* Категория признака в символическом языке культуры//Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 9, 15.

13 *Неклюдов С. Ю.* Вещественные объекты и их свойства в фольклорной картине мира // Признаковое пространство культуры… С.28

14 См.: *Злыднева Н. В.* Белый цвет в русской культуре XX в. // Признаковое пространство культуры… С. 424–431.

15 См.: *Свирида И. И.* Признак в «ученой» культуре: естественность в топосе сада // Признаковое пространство культуры… С. 413–414.

16 *Чаадаев П. Я.* Сочинения и письма. М., 1914. Т. 2. С. 173.

17 *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 192.

18 *Цивьян Т. В.* Движение и путь в Балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999. С. 297.

19 *Гессе Г.* Путешествие на Восток // Гессе Г. Избранное. М. 1991. С. 39.

[20] Там же. С. 39

[21] Там же.

[22] Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе/Издание подготовили Л. А. Ольшевская и С. Н. Травников. М., 1992. С. 33.

[23] Современная польская исследовательница, писавшая об исполнении польскими ссыльными в Вологде песен С. Монюшко, назвала свою статью «Песни Монюшко в Сибири» – ошибка, казалось бы, географическая, но имеющая знаковый подтекст (*Obara-Jędrzechowska B.* Pieśni Moniuszki na Syberii // Muzyka. 1987. № 4).

[24] Как отметил Р.Барт, «алиби – пространственный термин (в переводе с латинского alibi – в другом месте), который сросся с временной характеристикой (*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 88).

[25] См.: *Софронова Л. А.* Указ. соч. С. 3–9.

[26] *Флоренский П. А.* Указ. соч. С. 226. См. также: Автопортрет славянина. М., 1999.

[27] См.: *Никольский С. В.* Проблема избирательности интересов в процессе литературных связей и творческих взаимодействий литератур // Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1978.

[28] *Свирида И. И.* Две тенденции в европейской культуре Нового времени и славянские народы // Славянские народы и мировой культурный процесс. Минск, 1985; *Она же.* Типы и направления национальных культурных процессов в Центрально- и Юго-Восточной Европе // Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы. XVIII–XIX вв. Типология и взаимодействия / Отв. ред. И. И. Свирида. М., 1990. С. 13–35.

[29] См.: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. Géneve, 1975.

[30] Портрет выпадает из в целом пацифистской иконографии этого короля (представлен как Rex armatus).См.: *Pokora J.* Obraz najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta.Warszawa, 1993.

[31] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие. М., 1968. С. 550.

[32] *Вагинов К.* Козлиная песня. Романы. М., 1991. С. 505.

[33] Там же.

[34] *Борхес Х. Л.* Ex libris. СПб., 1992. С. 155.

[35] *Пастернак Б.* Собр. соч. в 5-ти т. М., 1991. Т. 4. С. 670.

[36] Не случайно понятие «пустыня» уже в Библии получило многозначность. Земля до начала творения оставалась «безвидна и пуста» (Быт I, 2), «из пустыни, земли страшной» исходит «грозное видение» (Исход XXI, 1). У Мильтона рай отрезан «пустыней бездны» (Потерянный рай. М., 1982. С. 132). Но пустыня – это и место искупления, совершенствования (40 лет пребывания еврейского народа в пустыне после бегства из Египта) – отсюда мотив пустынника, пустыни. Однако для Аввакума «пустые» места – это места ссылки. Пустота выступает и как эстетический признак. В ампире есть «та самая любовь к пустоте, которая вновь появляется и в модерне после долгого периода боязни пустоты в годы эклектики» (*Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М., 1989. С. 46). В XX в. принцип «пустого места» становится одним из элементов поэтики (см.: *Злыднева Н. В.* «Пустое место» у Дж. Де Кирико и Д. Хармса // Италия и славянский мир. М., 1990. С. 97–101).

[37] Именно дух, а не олицетворение (см.: *Топоров В. Н.* Эней... С. 44).

[38] *Вагинов К.* Указ. соч. С. 461.

[39] См.: *Мавлеев Е. В.* Антропогенный ландшафт Этрурии: природа в контексте древней цивилизации // Ноосфера и художественное творчество. С. 170.

[40] *Вагинов К.* Указ. соч. С. 461.

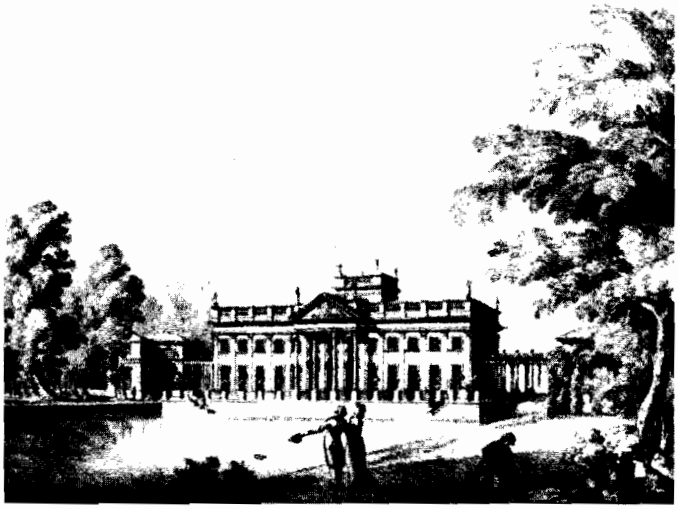
[41] См.: *Свирида И. И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно... С. 274.

[42] *Свирида И. И.* Варшава глазами русских. Конец XVII – начало XX вв. // Россия–Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре / Отв. ред. В. А. Хорев. М., 2002. С. 85–99.

[43] *Paszkiewicz P.* Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie. 1815–1915. Warszawa, 1991; *Idem.* W służbie Imperium Rosyjskiego. 1721–1917. Warszawa, 1999.

[44] *Борхес Х. Л.* Сад расходящихся тропок // *Борхес Х. Л.* Ex libris. С. 160.

СЕМАНТИКА ПРОСТРАНСТВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ЭПОХ



Л.Н. Виноградова

ГРАНИЦА КАК ОСОБАЯ ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КАТЕГОРИЯ В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

В точных науках и в философии категория пространства причисляется к разряду наиболее сложных и трудноопределяемых понятий. Существует большое число дефиниций, описывающих физические и математические свойства пространства. Вместе с тем, все специалисты сходятся на том, что универсальным и общепринятым можно признать такое определение, в котором пространство описывается как множество объектов, между которыми установлены отношения, учитывающие категории измерения, расстояния, удаленности и другие пространственные параметры (т.е. пустое, не заполненное материей пространство теряет для точных наук свой логический смысл).

Весьма близким к подобной дефиниции оказывается и определение этого понятия в народных представлениях. Пространство в мифологической системе – это прежде всего сфера размещения предметов, тел, культурных и природных объектов, элементов ландшафта. Это значит, что в текстах традиционной культуры пространство не может быть описано иначе, чем как ряд некоторых объектных экспонентов (*дом, дверь, порог, двор, ворота, улица, село, поле, река, овраг, гора, роща, лес, заморские страны* и т. п.); при этом также учитывается и расстояние между ними. Из этого следует, что пространство в мифологической картине мира дискретно и разнокачественно, а – стало быть – каждый фрагмент локативно-предметного континуума имеет определенные границы.

Важно отметить, что гуманитарные науки имеют дело с представлениями о таком пространстве, которое «одушевлено» присутствием человека, т. е. «прочитывается» людьми[1], которое осмысляется носителями традиционной культуры в качестве одного из основополагающих элементов устройства мира. Каждая этническая культура структурирует и оценивает пространство по-своему, однако существуют универсальные способы категоризации пространственных элементов, основанные

на общеизвестных семантических оппозициях: *верх–низ*, *близкий–далекий, перед–зад* и т. п. По наблюдениям антропологов, архаические приемы освоения человеком окружающей среды основаны на его конкретном опыте познания мира через структуру своего тела («человек есть мера всех вещей»): имеется в виду осознание простейших пространственных категорий в зависимости от местоположения самого человека или предметов вокруг него *(вверху–внизу, спереди–сзади, справа–слева, внутри–вовне*); учет ориентации человека по отношению к сторонам света (*восток–запад*, *юг–север*). Расширением этого круга данных является опыт общения человека с другими людьми, контакт с разноудаленными объектами: отсюда актуализация таких понятий, как *близкий–далекий*, *центр–периферия*, зоны *стыков и границ*. Как показывают данные многих языков мира, само измерение пространственных элементов первоначально осуществлялось на основе наименований частей человеческого тела: например единицы длины измерялись охватом раскинутых рук, локтем, шириной ладони, стопой, шагом, фалангой пальца и т.п.

Специалисты по антропологии культуры считают, что пространство человеческой жизнедеятельности – одна из первых реалий бытия, которая воспринималась и осмыслялась первобытным человеком как некая внешняя сфера, имевшая тенденцию разворачиваться вокруг него, т. е. человек оценивает пространство, находясь как бы в центре мироздания. Внутренняя форма рус. слова *пространство* (*pro-stor-) включает такие значения, как ‘вовне, вширь, вперед, открытость[2].

Мы уже упоминали, что универсальным для разных этнических культур является восприятие пространства как качественно не однородного, оцениваемого в терминах *свой–чужой, хороший–плохой, опасный–безопасный*. По наблюдениям этнографов, устройство норы или использование пещеры в качестве укрытия («зоны безопасности») является общим в деятельности как человека, так и животного. И лишь с момента концептуально осмысленного строительства жилища человек создает мифологически значимый образ дома как наиболее безопасной и устойчивой точки пространства. Сооруженное человеком жилье придает окружающему миру вполне определенный пространственный смысл (признак упорядоченности) и сам обретает статус наиболее организованной и безопасной части пространства[3].

Дом в мифологической картине мира – это максимально освоенное (очеловеченное) пространство и центр мира. От него расходятся концентрические круги других участков пространства, для которых характерно постепенное убывание степени «освоенности»: ближний двор, усадьба с огородом, село, пахотные земли. По свидетельству жителей польского Под-

лясья, пастбища и берега реки уже не принадлежат к «своему», освоенному пространству. Интересно, что для народов, промышляющих охотой (неземлепашцев), структурирование «своего» и «чужого» пространства происходит иначе. Так, для селькупов Красноярского края центром земного мира тоже является чум (или все поселение), который окружен «ближней тайгой», называемой *šot*, где расположены родовые охотничьи угодья, – это и есть освоенное жилое пространство; тогда как дальняя тайга определяется словом *тасу* и воспринимается как «чужая сторона» и опасная территория[4]. Как можно видеть из этих примеров, признак освоенности или неосвоенности пространства достаточно определенно соотносится с оппозицией «культура/природа». Как известно, почитаемые природные объекты, принадлежащие сфере сакрального, часто бывают вынесены за пределы поселений и размещаются в сфере «чужого» мира. Прокладывая дороги к этим святыням – целебным источникам, святым деревьям, чудесным камням, люди старались освоить опасные участки пространства (лес, дальние тропы, удаленные от села урочища) таким способом, что устанавливали по пути следования паломников придорожные кресты, часовни, скамейки, навесы для отдыха и т. п. Все это и служило знаком того, что дикое пространство «окультурено»[5].

Таким образом, для обозначенной антропологической модели пространства в качестве важнейших опорных пунктов выступают: 1) позиция человека, находящегося в центре «своего» мира; 2) наличие периферии, т. е. удаленной от центра зоны отчуждения; 3) система разграничений между сферами «своего» и «чужого». Принципиально важным элементом в структуре этой модели оказывается граница как категория, с помощью которой структурируется пространство: без нее все важнейшие противопоставленные зоны (*центр–периферия, свой–чужой, внутренний–внешний, открытый–закрытый* и т. п.) имели бы вид беспредельной аморфной протяженности. По наблюдениям лингвистов, главным в слове *граница* является семантика ‘разграничения’. «*Граница* (грань) – это то, что предполагает раздел между двумя качественно различными участками пространства, или, если угодно, между двумя пространствами»[6] (рус. *заграница* – ‘чужая страна’).

Разделяя разные участки пространства, граница не принадлежит ни к одному из них. Она принимает на себя множество противоположных значений: ограничивает зону «своего» и обозначает соседство с «чужим»; обеспечивает непроницаемость оградительной линии и в то же время предусматривает возможность ее преодоления; обозначает качественно разные («хорошие» и «плохие») пространственные участки; сигнализирует об опасности «перехода» из одной сферы в другую. Именно эта

перегруженность знаковыми смысловыми противопоставлениями придает границе особый семиотический статус «конфликтной зоны», зоны напряженных значений, которая характеризуется свойствами лиминальности (т. е. состоянием неустойчивости, позицией «ни тут, ни там»; от лат. *Limen* 'порог') и трансгрессивности (переходности), т. е. необходимости преодоления, перехода через рубеж, прорыва в другое измерение[7]. Насколько осознаваемой была эта символика «неустойчивости» границы в народной культуре, можно судить по таким фольклорным текстам, как: «*Ни в доме, ни снаружи; ни в небе, ни на земле*» – именно такими пространственными оппозициями описывается 'окно' в русских загадках. Или: «Не в избе, не на улице» – 'дверь'.

Осмысление пограничных зон как опасных для человека проявляется в многочисленных запретах и предписаниях, относящихся прежде всего к людям, имевшим особый статус, например беременным женщинам, роженицам, новобрачным. «Чужим», прибывшим издалека, не позволялось сидеть на пороге дома, наступать на него, здороваться с хозяевами через порог, перелезать через забор, передавать вещи через межу, переходить вброд реку и т. п. Ср. обычай переносить невесту – как представителя пока еще чужого рода – на руках через порог дома жениха. Для этой же категории людей предписывалось и особое поведение на мосту. Так, по пути к венчанию, как считалось у сербов, невеста должна была перейти по мосту через какой-нибудь ручей и сказать: «Воду перешла, не замочившись, ребенка родила, не заметив»; таким способом она старалась обеспечить себе в дальнейшем легкие роды[8]. Если роженице с младенцем на руках пришлось впервые после родов переходить мост, то она непременно бросала в воду кусок хлеба, чтобы ребенок хорошо спал и быстро рос[9].

Все пограничные участки пространства в традиционной культуре отмечены либо интенсивной концентрацией происходящих возле них ритуалов и магических действий, либо особой системой запретов и правил поведения людей, пребывающих в этих «зонах риска». Например, считалось опасным переходить какую бы то ни было границу в определенные календарные праздники или годовые периоды. По западноукраинским поверьям (Черновицкая обл.), на Благовещение нельзя перегонять ягнят через границу своего приусадебного участка, иначе в хозяйстве *буде шкода*[10]. Овчары Закарпатья (Ивано-Франковская обл.) в этот же праздник остерегались перегонять овец через границу общесельских угодий из опасения, что «плохо будет вестись скот», «что зверь может напасть на овец». Пчеловоды сами тоже старались на Благовещение не переходить *хитарь* (т. е. границу принадлежащих селу полей), «бо можуть бджоли утекти»[11]. В день Ивана Купалы пастухи Брестской обл. избегали перегонять стадо

через границу, прежде всего – через межу, которая отделяла поля одной деревни от другой, так как считалось, что именно в этих местах имеют обыкновение собираться в Иванов день ведьмы, способные навредить скоту[12]. Близкие к этим поверья известны и у поляков: в полдень любого дня человеку не следует находиться на месте, где сходятся границы полей трех соседних селений, ибо там в это время пребывают «дьяволы»[13]. Белорусы запрещали давать кому-либо взаймы ткаческие орудия в том случае, если просивший должен будет переносить их через границу села (либо через речку), иначе вблизи жилья часто появлялись бы волки[14].

И, наоборот, именно через границу деревни (или сельских посевных полей) выносили некоторые символические предметы, от которых необходимо было избавиться (домашних насекомых; одежду больного; мусор, скопившийся в доме во время похорон или поминок; другие вредоносные объекты). Так, по сербо-лужицким обычаям, для изгнания блох хозяйка выметала 1 мая домашний мусор и относила его за границу села. В знак окончания Великого поста поляки выносили за границу жилого пространства постную пищу, называемую «жур».

В действиях этого типа актуализируется мотив «невозможности возврата» того, что было удалено за пограничный рубеж. По-видимому, по этой же причине, когда по пути на кладбище похоронная процессия пересекала границу села, родственники умершего (подозреваемого в склонности к «вампиризму») переворачивали тело в гробу лицом вниз, «чтобы покойник не возвращался» (кашуб.)[15]. Чтобы навсегда избавиться от лихорадки, одежду больного (либо ткань, которой обтирали его лицо во время приступа) выбрасывали на меже, разделявшей соседние села (поляки Хелмского воев.). В Болгарии (Кюстендилски край) человек, страдающий затяжной болезнью, пытался излечиться следующим образом: в телегу он клал угощение (вино, хлеб), выезжал с ним за границу села, там клал еду на землю, пару минут ожидал, «когда болезнь слезет с телеги», и затем быстро уезжал домой, считая, что обратно из-за границы болезнь вернуться не сможет[16].

На границе между селами принято было хоронить самоубийц и других «нечистых» покойников; умерших некрещеных детей погребали у забора своего двора или под порогом дома; на меже и на пороге дома лечили заговорами больных детей. Пребывание на меже, на мосту, в воротах двора регламентировалось множеством правил и запретов: считалось, что нельзя спать на меже, мочиться и плевать, чертыхаться (упоминать нечистую силу), оставлять ребенка без присмотра; нельзя строить дом на месте, где раньше проходила граница между разными хозяйствами. Сербы-лужичане верили, что человек-оборотень был способен при-

нимать вид волка, когда в полдень (пограничное время) переходил через межу, разделяющую чужие угодья[17]. Согласно польским быличкам, убитый заяц внезапно оживает в тот момент, когда несущий его человек переходит через границу села: странное животное вырывается из рук человека, хохочет и исчезает[18]. Поскольку оборотничество осмыслялось в народной культуре как переход из «своего» (человеческого) пространства в «чужое» (не человеческое), то и способы превращений нередко сводились к действиям, связанным с пересечением границы. В Полесье рассказывали, как теща «пустила волком» нелюбимого зятя: прокляла его и выгнала из дома; лишь только он, уходя, ступил на порог, как тут же сгорбился, встал на четыре лапы и побежал волком (Полесский Архив Отдела этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН, Ветлы Волынской обл.). В одной из русских быличек человека ночью преследовала белая свинья, а когда путник перешел мост и оглянулся, то увидел вместо свиньи женщину в белом[19]. В другом суеверном рассказе ведьма, пугая ночного прохожего, погналась за ним в виде страшного быка, но, увлекшись погоней, неосторожно перескочила через забор – и тут же сделалась обычной бабой (ПА, Дягова Черниговской обл.).

Вместе с тем, признак выделенности этих мест как сакральных локусов выражается в том, что собранные с межи (часто – с трех, семи, девяти меж), из-под забора или с окраин села травы и другие растения считаются особенно целебными. По наблюдениям польского исследователя Я. Адамовского, в словесной магии межа выступает в качестве особого магического локуса, в пространстве которого осуществляется лечение от порчи и сглаза. В основе одного из заговоров лежит перечисление «девяти меж»: «Jedno międza, drugo międza, trzecio międza, cworto międza, piąto międza, szósto międza, siódmo międza, ósmo międza, dziewąto międza. Pod dziewiątom międzom Najświętszo Panienko spocywała, trzom dziewicom uroki zmowiała»[20]. У сербов заговаривание больных детей чаще всего происходило на пороге дома, возле ограды, на границе двух сел и т. п.[21]

Одно из принципиально важных символических значений понятия «граница» – это огораживание, защита «своего» пространства. Ср. болг. диал. *граница* ‘огороженное место’, ‘двор’[22]. Магическое «замыкание границы» совершалось в ритуале кругового опахивания вокруг села при массовом падеже скота или эпидемиях. Охранительные и апотропейные цели преследовались и в обрядовых обходах своего двора либо массовых шествиях вокруг посевных полей, вокруг села и т. п.

С другой стороны, именно в пограничных участках пространства осуществлялись необходимые для человека контакты с «чужими». Например, в таком микроритуале, как «приглашение мифических гос-

тей на рождественский ужин» (известном у всех славян), главным и в высшей степени значимым структурным элементом является пространственное перемещение исполнителя обряда, который с ритуальной едой в руках переходит от стола к окну, к двери, выходит на порог, во двор, к воротам и т. п. Эти действия нацелены на преодоление границы между внутренним пространством дома и внешним миром и связаны с символикой установления связи между «этим» и «тем» светом[23].

Показателем высокой степени значимости мотива преодоления границы в фольклорных текстах может служить устойчивый набор однотипных пространственных координат, упоминаемых в славянских заговорах: в большинстве зачинов описывается, как субъект заговора выходит из дома в двери, из дверей в сени, из сеней на порог, с порога во двор, со двора в ворота, из ворот за околицу села, далее – в поле, лес, к морю, в горы и т. п.[24]

Вообще понятие границы (и представления о ее проницаемости) тесно связано с идеей движения, с возможностью выхода за пределы ограниченного пространства. Такие переходы из сферы «своего» в сферу «чужого» необходимы человеку повседневно: при будничном выходе из дома или выезде из села и при ритуальном перемещении в маркированных участках пространства. Интересно, однако, что в тех же терминах (условного выхода «за пределы») описывается и нравственно-этическое поведение людей, нарушивших установленные нормы поведения. Так, в народной фразеологии выход за пределы жилого пространства (например за ограду двора) метафорически осмысляется как ненормативное поведение или как внебрачные связи: ср. поговорки типа «Свадьба под плотом, а венчание – потом»; «ходить с дырой в заборе» 'о девушке, потерявшей невинность' (пол. кашуб.); «уйти за забор» 'выкинуть плод'[25]. Польское выражение *dziecko poszło za płot* означает 'случился выкидыш'; *leżeć na płocie* 'о состоянии алкогольного опьянения, о рвоте'; *mieć ślub pod mostem* 'о внебрачных связях'[26].

С особым случаем структурирования «своего» и «чужого» пространства мы сталкиваемся в ситуации, когда человек странствует в «чужом» мире, преодолевая разные участки пути. Тут главным разграничителем (условной границей) выступает сам человек: видимое пространство впереди него является частично освоенным (обозримым, безопасным), а все, что находится позади человека – это сфера наиболее страшного, хаотичного, опасного и чужого. Пространство сзади и слева от человека осмысляется как зона хтонического (ср. обычаи плевать, лить напитки или бросать вещи назад через левое плечо). Символическое освоение территории (магическое «раздвигание границ») могло происходить и при помощи звуков (крик, звон, шум) или освещения (жжение костров, фа-

келов). Например, чтобы сделать жилое пространство возле дома недоступным для хищников, хозяин обегал вокруг двора со звонком в руках и говорил: «Як далеко чути сего дзвінка, аби так звірка задалеко ни сьміла приступити до меї худоби» (украинцы Галиции)[27]. Болгары верили, что на той территории, которую сможет осветить ночью обрядовый «юрьевский» костер, летом не будет градобития[28].

Итак, особые сакральные свойства границы определяются ее противоположными значениями: с одной стороны, она обеспечивает защиту мира человека, с другой – соседствует с неупорядоченной сферой хаоса, служит выходом в «иной» мир, т. е. осознается как наиболее удаленная от центра критическая «зона риска». Не случайно в снотолкованиях переход по мосту часто воспринимается как знак смерти, болезни. В Полесье считалось, что если человек во сне переходит мост (и особенно, если он при этом проваливается в воду), то его ожидает беда, смерть близких. В польских сонниках такой сон тоже означает некоторую угрозу, опасность, несчастный случай[29]. Вместе с тем, сон о том, что девушку кто-то переводит по мосту, часто служит и предсказанием свадьбы, поскольку этот образ в наглядной форме содержит идею «перехода», смены статуса, т. е. осмысляется как преодоление условной границы между добрачным состоянием и замужеством. В русской подблюдной песне символом смерти выступает мотив «сидения на пороге»: «На пороге сижу, за порог гляжу»[30].

Примечания

1 *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 228.

2 Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. Т. 2. М., 1982.

3 См.: *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточиых славян. Л., 1983.

4 *Казакевич О. А.* Селькупская дорога: Пространственная ориентация в фольклоре северных селькупов // Логический анализ языка: Языки пространств. М., 2000. С. 329.

5 См.: *Щепанская Т. Б.* Кризисная сеть: Традиции духовного освоения пространства // Русский Север: К проблеме локальных групп. СПб., 1995. С. 124.

6 *Лебедева Л. Б.* Семантика «ограничивающих» слов // Логический анализ языка: Языки пространств. М., 2000. С. 95.

7 См. об этом: *Adamowski J.* Kategoria przestrzeni w folklorze: Studium etnolingwistyczne. Lublin, 1999. S. 16.

8 *Кулишић Ш., Петровић П. Ж., Пантелић Н.* Српски митолошки речник. Београд, 1970. С. 207.

9 *Dobšinský P.* Prostonárodnie obyčaje, povery a hrý slovenské. Martin, 1880. S. 16.

10 Славянский и балканский фольклор: Этногенетическая общность и типоло гические параллели. М., 1984. С. 261.

11 Там же.

12 *Крачковский Ю. Ф.* Быт западно-русского селянина. М., 1874. С. 128.

[13] *Świętek J.* Lud nadrabski od Gdowa po Bochnię. Obraz etnograficzny. Kraków, 1893. S. 460.

[14] *Никифоровский Н. Я.* Простонародные приметы и поверья. Витебск, 1897. С. 247.

[15] *Толстой Н. И.* Граница // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995 Т. 1.. С. 539.

[16] Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общей ред. Н. И. Толстого. М., 1999. Т. 2. С. 604.

[17] *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 64.

[18] Там же. С. 188.

[19] *Криничная Н. А.* Русская народная мифологическая проза: Истоки и полисемантизм образов. Т. 2. Былички, бывальщины, легенды, поверья о людях, обладающих магическими свойствами. Петрозаводск, 2000. С. 327.

[20] *Adamowski J.* Op. cit. S. 145.

[21] *Раденковић Љ.* Народна бајања код јужних словена. Београд, 1996. С. 180–183.

[22] *Płotnikowa A.* Zagroda w duchowej kulturze Słowian // Dom w języku i kulturze. Szczecin, 1997. S. 187.

[23] *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.*. Ритуальные приглашения мифологических персонажей на рождественский ужин // Малые формы фольклора: Сборник статей памяти Г. Л. Пермякова. М., 1995. С. 170–172.

[24] Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. М., 1980. Т. 1. С. 451.

[25] *Sychta B.* Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej. T. 1–7. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1967–1976. T. 4. S. 90.

[26] Etnolingwistyka: Problemy języka i kultury / Red. J. Bartmiński. Lublin, 2001. T. 13. S. 63–75.

[27] Толстой Н. И. Указ. соч. С. 540.

[28] Там же.

[29] *Niebrzegowska St.* Polski sennik ludowy. Lublin, 1996. S. 187.

[30] Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970. С. 225.

Е.Б. Громова

МОДУЛЬ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Понятие модуля или модульности обычно связывается с архитектурой двадцатого столетия и подразумевает некий элемент целого, повторенный в архитектурном произведении многократно. Или можно сказать иначе: модуль – некая единица размерности, обусловленная функцией предмета или здания, которой подчинены пропорции и композиция всех элементов. Так, например, у Корбюзье строится его система «Модулор».

Для нового и новейшего времени, когда в пространственных искусствах исчезает смысловая основа, продиктованная их культовым предназначением, а остается только сугубая функциональность повседневной жизни, модульность архитектуры, соотнесенность с размерами человеческого тела, с размерами необходимого для определенной деятельности пространства становится мерой художественного качества тех или иных произведений. Модульность подчиняет себе архитектурную и скульптурную пластику, ордерные элементы, пропорции и прочее. То есть понятие «модуль» для пространственно-пластических искусств новейшего времени является одной из основных характеристик их сущности и качества.

Понятие «модуль» часто используется не только для обозначения размерной единицы функциональной архитектуры. Можно назвать модулем и некий объем или здание, или отдельный архитектурный элемент, ставший образцом для повторения в других произведениях архитектуры, скульптуры или прикладной пластики в силу его особых художественных или смысловых качеств. Безусловно, такая трактовка понятия заставляет нас обратиться к памятникам архитектуры более ранних эпох, где преобладают в качестве знаковых построек не гражданские, а культовые здания. Так, например, всем известно, что европейская культура многократно на протяжении своего существования обращалась к античному наследию, а созданные в Греции и Риме архитектурные и пластические формы становились стилеобразующими модулями для Ренессанса, классицизма и ампира.

Безусловно, античную ордерную систему можно назвать и модульной, так как размер колонны соотносился с целым строением совершенно определенным образом, а размерность целого соотносилась с функциональной предназначенностью. Но в данном случае хотелось бы подчеркнуть, что с понятием «модуль» связывается не только представление о соотнесенности размера с чем-либо, но и соотнесенности образной структуры с каким-либо прототипом. Это может быть в равной степени и отдельная деталь (капитель, арка, орнамент и пр.), и самостоятельный предмет (скульптура, здание), и система отношений между самостоятельными объектами (ансамбль). То есть речь идет о структурированной определенным образом системе соотношений архитектурно-пластических элементов, выстроенной регулярно по отношению к некоторому образцу или модулю. Таким образом, можно сказать, что модуль в пространственных искусствах это одновременно и образец размерности, и единица образной структуры.

Понятие «модуль» крайне редко используют, если речь идет о средневековом искусстве. Действительно, оно более родственно формальной стороне художественного процесса, тогда как в средневековом христианском искусстве доминируют идеи, ради выражения которых формальной стороной часто пренебрегают. Строители христианских храмов использовали множество античных колонн в своих постройках, но только в редких случаях колонны становились единицей размерности всей постройки. Редко можно говорить о сходстве христианских храмов, подобном сходству античных, чаще вспоминаются раннехристианские базилики, в которых античные колонны, позаимствованные из ближайших античных храмов, даже если стоят в центральном нефе, не совпадают между собой по размерам и ордерным элементам. Главные достижения средневековой архитектуры – развитие базиликальных или купольных конструкций храмов безусловно важны для истории развития архитектуры, но соотнесенность пространственных конструкций и отдельных элементов из которых они состоят, т. е. то, что называется модульностью, появляется лишь в позднем средневековье. Однако известная история построения киевского Софийского собора, в основу размерности которого был положен пояс варяга Шимона, говорит нам о том, что и в средневековой культуре понятие «модуль» существует, но каким-то иным, мифологизированным образом.

О возвращении к гармоничной и пропорциональной соотнесенности целого и отдельных элементов архитектурного произведения можно рассуждать уже в связи с памятниками позднего средневековья и последующего Возрождения и находить в постройках этого времени множество

модульных элементов, однако именно в связи с этим хотелось бы поставить вопрос. Если такая важная структурная компонента архитектуры, как модуль, существует до и после средневековья, то каким же образом пространственные искусства обходятся без нее в период формирования и развития христианского искусства? Может быть, она видоизменяется, перемещается из пласта формальных свойств в пласт идей?

Многие факты средневековой культуры показывают, что именно так и происходит. С модулем, если понимать его как некий идеальный образец для подражания, как матрицу для развития художественной идеи или образа, можно сравнить центр Святой Земли – Иерусалим и находящийся там Храм Воскресения или Гроба Господня. Для русских паломников путешествие в землю обетованную – есть путь к искуплению грехов и духовному совершенству: «Иже бо кто путем сим ходил со страхом Божиим и смирением, не погрешит милости Божией николиже» (игумен Даниил, XII в.)[1]. Описанная паломниками топография Иерусалима часто ложится в основу развития топографии русских городов (Суздаль, Новгород, Архангельск)[2]. Эта земля с ее реалиями христианской и библейской истории представляется им вечной, как рай, следовательно все, что можно здесь увидеть, должно быть многократно повторено в иных местах, чтобы и другие люди могли надеяться на спасение.

Особое место занимает среди Иерусалимских святынь Храм Гроба Господня или Храм Воскресения. В реальности Храм Гроба Господня не является величественной постройкой, подобной античным храмам. Он затерян среди улиц Иерусалима, и нет такой точки обзора, с которой он был бы виден целиком. Собственно, этот храм не является специально сочиненным архитектурным объемом, построенным исключительно по воле некоего архитектора от начала и до конца в привычной для нас последовательности творческого процесса тех эпох, к которым приложимо стандартное понятие модульности. Храм Гроба Господня строился на протяжении многих веков по совершенно противоположному принципу. Если в более ранние и более поздние эпохи строительство архитектурного пространства предваряет культовое действо, то Храм Гроба Господня возникает противоположным образом, он начинается с окружения стенами Святых мест – пещеры Гроба и Голгофы, чтобы сохранить их от разрушения и уничтожения. Постепенно огороженное пространство иерусалимского кладбища структурируется, к храму присоединяются другие близко расположенные святыни. Различные христианские общины начинают украшать те или иные святыни по собственному произволу... Впервые архитектурная доминанта, структурирующая весь этот пространственный хаос, появ-

ляется на Священном месте при Константине Великом, который возводит купольную ротонду над пещерой Гроба Господня. Собственно, происходит важнейшее для христианского искусства соединение знаковой формы (ротондальные постройки в античные времена чаще всего являлись мавзолеями) и знакового пространства. Пещера Гроба Господня для всех христиан является реальным свидетельством всех важнейших событий – Воскресения, Сошествия Святого Духа, Сошествия во Ад и предшествовавшего всему Воплощения.

Идейный аспект доминирует. Потому, если говорить о модульности, прежде всего следует упомянуть общую для всех культовых построек христианства деталь, постоянную не по форме, но по смысловому наполнению, по функции – алтарную апсиду, в которой совершается литургическое действо, и прообразом которой, конечно, является пещера Гроба Господня. Многие богословы используют в своих сочинениях образ Храма Воскресения как некую устойчивую семантическую категорию. Так, например, Григорий Палама сравнивает храм с самим Христом: «Храм представляется образом Его Гроба, и даже более чем образом. Он, может быть, по-иному реально являет Его»[3]. Согласно Паламе, во время литургии за алтарной завесой лежит само тело Спасителя, и каждый верующий может узреть его духовным и телесным взором. Согласно св. Василию Великому, любой христианский храм является образом Иерусалима[4]. Очевидно, что главная святыня Иерусалима – Храм Гроба Господня корреспондируется в самые разные аспекты средневековой сакральной культуры, в частности, богословы указывают на повсеместное и постоянное присутствие его символического образа в любом храме, этот символический образ можно считать центральным, фокусирующим в себе все прочие темы, так или иначе связанные с каким-либо средневековым памятником. Выше мы уже определили, что для новейшего времени модуль является единицей размерности и/или единицей образной структуры. Вряд ли кто-нибудь возразит, если сказать, что символический образ Храма Воскресения является постоянной семантической единицей средневековой храмовой архитектуры, а равно и живописи, и прикладного искусства. Однако для полноты определения этого образа как модульного недостает соотнесенности размеров и конкретного повторения реалий храма. Попытаемся же показать, что совпадение существовало и в этих аспектах.

Чтобы показать справедливость такой постановки вопроса, попробуем рассмотреть некоторые факты истории культуры в обратном хронологическом порядке от времени, когда зависимость от образца, подражательность или же модульность того или иного памятника очевидна. Так, всем известно, что в 60-е годы XVII в. в России патриархом Нико-

ном возводится на берегу реки Истры храм Воскресения, получивший уже тогда имя Новый Иерусалим. Он строится как точная копия иерусалимского храма, по чертежам, выполненным с натуры Бернардино Амико, с воспроизведением рельефа местности и топографии окружающих памятных мест. Даже река Истра переименовывается в Иордан. Точность копии была столь велика, что смутила современников патриарха Никона, которые упрекали его в посягательстве и на титул иерусалимского патриарха, и на попытку упразднения ветхого Иерусалима (подобно тому, как теория «Константинополь –второй Рим» расколола империю, упразднила первый Рим). Однако патриарх Никон успешно защищался от таких упреков, ссылаясь на теорию образа и первообраза, принятую защитниками иконопочитания. Он объяснял, что храм Нового Иерусалима является таким же подобием старого, как и иконы Христа и Богоматери являются копиями первообразов[5].

В данном случае четко различаются понятия «там» и «здесь», т. е. в старом Иерусалиме и в Новом, и все различия обозначаются надписями, подобными следующим: «тамо гроб Мельхиседеков... зде же на сем месте, гроб святейшего архиерея Никона», т. е. речь идет не о копии, точной в мелких деталях, а об ином способе повторения образца, об объемно-пространственном воспроизведении Святая Святых как иконного первообраза, как места, заключающего в себе святость, смысл и особую образную структуру, передающую этот смысл. Тем не менее отношение старого храма к новому, учитывая особый характер русской культуры XVII столетия с ее нарастающим рационализмом, можно определить и как отношения копии и оригинала, и как пространственно-топографического модуля, и как первообраза и воспроизведения, и даже как своеобразной театральной декорации для служб Страстной недели и Пасхи, и, наверное, как-то еще, но остается непонятным, что же стояло на первом месте. Для того чтобы лучше понять это, попытаемся проследить жизнь идеи в более раннее время, опуститься в глубь средневековья.

Идея воссоздания на Руси Святая Святых Иерусалима не была, как оказывается, оригинальной идеей патриарха Никона. Несколько раньше, в царствование Бориса Годунова, была сделана попытка повторить Гроб Господень и Храм Воскресения в Москве[6]. Было отведено место для храма, сооружено Лобное место, сохранившееся до наших дней, и собственно Гроб Господень, украшенный золотой плащаницей, который был разграблен и уничтожен поляками. Изготавливался Гроб Господень по специальной мере, снятой с иерусалимской святыни, которая хранилась в Успенском соборе Кремля. Гроб Господень также был установлен в Успенском соборе, и над ним была возведена специальная решетка, хотя и

отличная по форме, но по смыслу повторяющая иерусалимский кувуклий, возведенный над каменной гробницей Христа. К сожалению, нашествие поляков помешало полному осуществлению замысла Бориса Годунова, но некоторые важные для нашей темы факты можно найти и в сохранившемся материале. Так, Лобное место, возведенное за пределами Кремля (в Иерусалиме оно находится внутри храма), в то время как сам храм предполагалось возводить внутри Кремля, показывает, что постройка не должна была быть прямой копией. Изготовление же Гроба Господня с золотой плащаницей по специально снятой с иерусалимской святыни мере, заставляет нас вернуться к понятию «модуль». Очевидно, что в воспроизведении святыни важнейшим моментом передачи правильного ощущения подлинника или первообраза оказывается его правильная размерность, а не сходство отдельных деталей. Хотелось бы подчеркнуть это особое отношение к соблюдению оригинальных размеров образца, которое редко попадает в поле зрения историков средневековой культуры, хотя оно вполне понятно именно в средневековом контексте. Все знания о святых местах и реликвиях распространялись посредством устных или письменных рассказов паломников, которые могли кроме рассказа принести из путешествия на родину либо зарисовки Святых мест (самые ранние из сохранившихся датируются XV в.), либо иконы (это отдельная тема), либо, что наиболее вероятно, меру Гроба Господня, которая могла быть одновременно и поясом-лентием, традиционно сакральным предметом облачения монахов и священников, а также и светских паломников. Именно размерность того или иного предмета в первую очередь важна для создания его образа, именно за тем, чтобы ощутить размеры и пространство – главное, из чего состоит «genius loci» любого священного места, – до сих пор совершаются современные паломничества.

Известно, что у патриарха Филарета Никитича хранилось 13 таких мер, т. е. можно говорить о существовании традиции приносить из Иерусалима меру Гроба Господня. Хотя пока неизвестны прямые свидетельства более раннего времени, но хотелось бы поставить вопрос: не являлся ли и легендарный пояс Шимона именно мерой Гроба Господня? Во всяком случае, о паломничествах в Иерусалим известно с ранних времен. Кроме текста игумена Даниила XII в., известны также другие косвенные свидетельства. Так, например, в Великом Новгороде изготавливались нательные каменные иконки, которые назывались Гроб Господень, на них изображались жены-мироносцы у Гроба Господня и Ангел, возвещающий им о Воскресении. Согласно легенде, эти иконки являлись повторениями реликвии, которую привез св. Антоний Дымский из Царьграда.

В Новгороде же в ризнице Софийского собора находились древнейшие из известных на Руси редких литургических предметов, называемых в соборных описях Иерусалимы или Сионы. Всего сохранилось три Сиона: два в Новгороде (один датируется первой половиной XI в. и считается сделанным в Константинополе, другой, сделанный в Новгороде, относится к началу XII в.) и один в Москве в Успенском соборе, сделанный, согласно надписи на нем, в 1486 г. повелением Ивана III ко гробу митрополита Петра-чудотворца. Летописи упоминают еще три золотых Иерусалима, сделанных по повелению Андрея Боголюбского во владимирский Успенский собор, но ныне утраченных. Аналогичные драгоценные реликварии в форме храмов имеются и среди европейских памятников средневековой культуры, и их так же мало, как и русских. Все Сионы различны, но в целом они представляют собой модели центрических ротондальных храмов, более или менее напоминающих ротонду Храма Воскресения в Иерусалиме. Наиболее интересны для нас новгородские Сионы. Они сходны по форме, хотя и были созданы в разных местах и в разное время, и, очевидно, воспроизводят кувуклий над пещерой Гроба Господня. О предназначении Сионов, как русских, так и европейских, почти ничего не известно. Существуют две гипотезы об их предназначении: первая принадлежит А. Н. Грабару, который считает их курильницами; вторая не имеет автора, но много раз повторена русскими исследователями, пытающимися ее доказать, пока не очень убедительно, и заключается в том, что Сионы были специальными сооружениями для хранения святых даров – хлеба и вина. Последней гипотезе, как кажется, противоречат конструктивные особенности Сионов; непонятно, зачем у хранилища святых даров множество дверок (по шесть), непонятно разнообразие размеров, тогда как, например, потиры и дискосы почти не изменялись в размерах на протяжении десяти веков. Кроме того, у московского Сиона сохранились большие ручки, очевидно, для перенесения его в процессии. Мне кажется, что наиболее справедливое и простое объяснение предназначения Сионов дает в описании своего путешествия в Россию в XVII в. Павел Алеппский, сопровождавший антиохийского патриарха Макария: «Во время литургии (в новгородской Софии. – *Е. Г.*) дьяконы несли серебряное изображение Сионской церкви и храма Воскресения»[7].

Именно изображение иерусалимского Храма Гроба Господня и представляют собой Сионы. Мера подобия модели реальному храму в данном случае не может быть оценена, так как собственно иерусалимский храм не имеет отчетливого внешнего объема и неоднократно перестраивался. Собственно, даже и Новый Иерусалим патриарха Никона повторяет только план, вымеренный изнутри, и рельеф местности,

но не внешний облик. Внешнего облика Храм Гроба Господня не имеет. Повторяется в Сионах одно, самое запоминающееся место храма, – его ротондальный объем, построенный при императоре Константине и его матери Елене, либо центр ротондального объема – кувуклий над пещерой Гроба Господня, как мы видим это в новгородских Сионах XI–XII вв. Подтверждением того, что в малых формах прикладной пластики повторяется именно ротондальный объем, что это не частное, а весьма распространенное представление о Храме Воскресения, может служить большая архитектура. Согласно Василию Великому, всякий христианский храм повторяет Храм Гроба Господня символически, но кроме символической связи от истории христианской архитектуры Востока и Запада сохранилось множество ротондальных построек, о которых документально известно, что подобная форма избрана для них именно в подражание Храму Гроба Господня. Все эти постройки функционально предназначены быть либо мавзолеями (прямая параллель с Гробом Господним), либо баптистериями-крещальнями (прямая параллель с посвящением иерусалимского храма Воскресению – крещение есть воскрешение души).

Возвращаясь к теме модуля сакрального пространства, кажется возможным предположить, что Сионы таковыми и являлись, но не в том упрощенном смысле, который связывается с данным понятием в новое время. Мы не можем назвать Сионы моделями храма, потому что они все разные и в целом представляют модели некоторых идеальных построек (с характерными конструктивными особенностями архитектуры тех стран, где они создавались), однако подобных построек никогда не существовало. То есть Сионы представляют собой некий идеальный образец храма, что сближает их с темой, известной в живописи и литературе, темой Небесного Иерусалима – символического образа Царства Божия. В то же время совершенно очевидно, что, например, новгородские Сионы очень явно повторяют иерусалимский кувуклий, являются, если можно так сказать, образом реального пространства священного места, может быть, своеобразным камертоном для строителя другого храма, напоминанием о священном первообразе. Кроме того, кажется невозможным, исходя из прагматизма средневекового отношения к предметному миру, представить, что внутри Сионов ничего не было. По аналогии с реликварием св. Димитрия (XI в.), хранящимся в Оружейной палате, внутри которого находятся мощи св. Димитрия, можно предположить, что и внутри Сионов находились какие-то реликвии, связанные с Гробом Господним. Так, например, игумен Даниил в своем описании паломничества в Иерусалим говорит, что получил камень от Гроба Гос-

подня, с которым и отправился домой. Аналогичной же реликвией могла быть и мера Гроба Господня, подобная тем, что хранились у Бориса Годунова и патриарха Филарета Никитича.

Суммируя все сказанное, можно заключить, что говорить о модуле сакрального пространства в христианском искусстве вполне возможно. Понятие модуля в этот период смыкается с понятием первообраза, которым для любого храма является Храм Воскресения в Иерусалиме. Понятие модуля как пространственного образа сопряжено с символической стороной этого изображения, с ускользающим ирреальным пространством Небесного Иерусалима. Понятие же модуля как реальной размерной единицы также сакрализовано и связано с величайшей святыней христианского мира – Гробом Господним.

Примечания

[1] «Хождение» игумена Даниила // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 25.

[2] См.: *Иоаннисян О. М.* Храмы-ротонды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 101–116.

[3] Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. 1. С. 393.

[4] См.: *Архангельский А. С.* Творения отцов церкви и древнерусской письменности. Казань, 1889. Отд. II. Ч. 2. С. 240.

[5] См.: *Бусева-Давыдова И. Л.* Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 175.

[6] См.: *Баталов А. Л.* Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 154–171.

[7] *Павел Алеппский.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное им самим // Чтения в обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1898. Вып. 4. С. 84.

Г.П. Мельников

ПРОСТРАНСТВО В КУЛЬТУРЕ ЧЕШСКОГО БАРОККО

Интерпретация на рефлексивном уровне и преобразование визуального пространства в ходе творческой, преимущественно архитектурной, деятельности в культуре чешского барокко имела главной целью сакрализацию окружающего мира. Такое утверждение представляется обоснованным выводом из анализа отношения к пространству, утвердившегося в культуре Чешского королевства в XVII в., причем как в сфере культурного ландшафта, так и в чешской литературе.

Меняется внешний образ Чешских земель: городской и сельский пейзаж насыщается новыми сакральными объектами, которые становятся пространственными, архитектурными и смысловыми доминантами. Это многочисленные храмы, моровые столпы, придорожные часовни, кресты, отдельно стоящие скульптуры святых и т. п. Малые пространства, особенно замкнутые, обогащаются новыми капеллами, интерьеры светских построек – замков и дворцов – декором сакрального содержания.

Этот процесс в чешской науке принято связывать с рекатолизацией страны после победы габсбургского абсолютизма, так как новая концепция власти нуждалась в визуальном укреплении приверженности народа к католицизму, насильственное возвращение в лоно которого после почти двухвекового сосуществования в стране католичества и протестантизма при идейно-религиозном и культурном превалировании последнего представляло собой сложный процесс. С одной стороны, католицизм посредством внешней реализации присущих ему символов укреплял свои позиции универсальной христианской религии в «стране еретиков», добиваясь того, чтобы новая сакральность, по форме барочная, вытесняла из сознания чехов религиозную символику, связанную с гуситской традицией. В этом смысле сакрализация пространства была связана с борьбой против остатков протестантизма в Чехии и выполняла агитационно-пропагандистскую функцию. С другой стороны, заполнение географического пространства огромным количеством новых сак-

ральных объектов, независимо от утилитарных целей, связанных с соперничеством конфессий, преображало то жизненное пространство, в котором проходила ежедневная жизнь человека, что, безусловно, постепенно меняло как религиозную, так и общую ментальность населения страны. Таким образом внешняя, пространственно обозначенная религиозность становилась внутренней, сущностной категорией. Иными словами, шел процесс интериоризации веры, поколебленной ее использованием в чисто политических целях во время борьбы чешских сословий и габсбургской королевской власти в конце XVI – начале XVII в., приведшей к Чешскому сословному восстанию 1618–1620 гг.

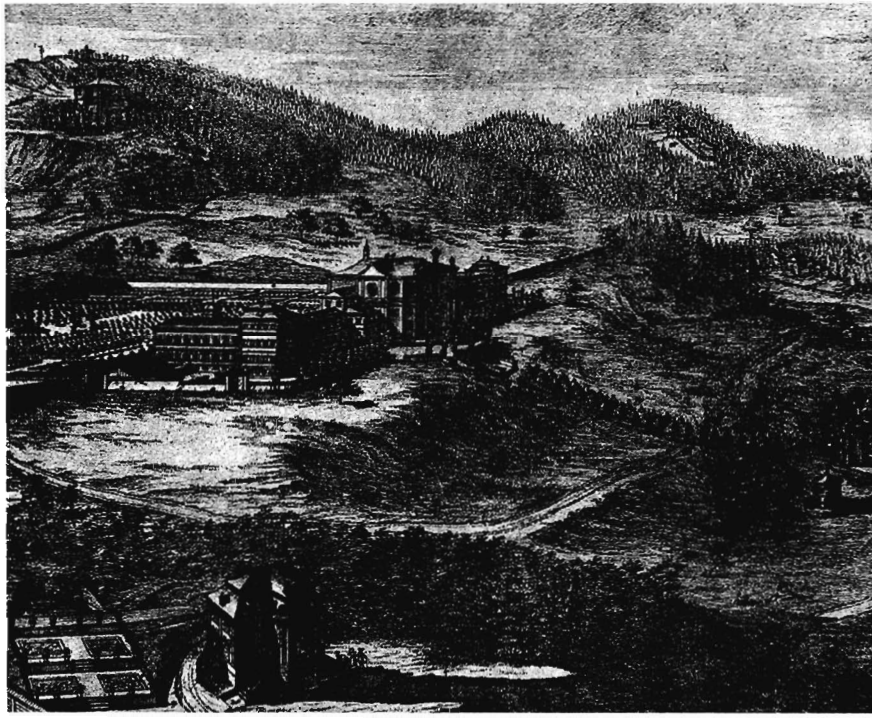
Теперь, после поражения восстания и торжества абсолютизма и католицизма, религиозная вера возвращалась в свое исконное, не связанное с политикой состояние. Для победившего в Чехии католицизма это был довольно длительный путь внешнего насаждения нового через уничтожение старого, гуситско-протестантского типа культуры и его святынь (книги, храмы), для последующего интериоризирования в сознании чехов, что для проигравшего протестантизма стало бегством, как внешним – за пределы страны, в изгнание, так и внутренним – в глубь своей веры, в глубины своего сердца, где раскрывались таинственные возможности богообщения. Парадоксально, но два непримиримых религиозных противника двигались в одном направлении – внутрь человеческого сознания, отталкиваясь от внешних проявлений религиозности и подчеркивая эмоциональную, чувственную основу веры. Таким образом внешнее сакрализированное пространство становилось внутренним сакральным, что в итоге резко повысило общую религиозность, выражаемую как внешне, социально (процессии, празднества, торжественные богослужения, паломничества у католиков; жалобы, петиции, заседания религиозных общин, публицистическая и политическая деятельность у протестантов, окрашенная в скорбно-истерические тона), так и внутренне, сущностно (превращение христианских норм в «категорический императив» сознания человека XVII в. без различия его конфессиональной принадлежности).

Путь к внутреннему через внешнее, составляющий одну из основных категорий культуры барокко[1], начали чешские протестанты, точнее – их наиболее политически и культурно активная часть – Община чешских братьев. Будущий глава Общины великий чешский философ и педагог Ян Амос Коменский в 1623 г. написал сочинение «Лабиринт света и рай сердца» (первое издание – 1631 г., второе – 1663 г.), которое по жанровой принадлежности можно определить как утопический роман-трактат, завершающий этап ренессансной утопии и, вместе с «Городом Солнца» Т. Кампанеллы, открывающий утопию барочную.

Однако в отличие от чисто утопических сочинений XVI–XVII вв. «Лабиринт» Коменского содержит в себе тотальную критику социума, сближающую его с сатирическим романом, а обозначенный путь главного героя от созерцания пороков, индивидуальных и общественных, к духовному прозрению и совершенствованию делает чешского автора предшественником жанра воспитательного романа.

В «Лабиринте света и рае сердца» четко маркированы две пространственные сферы, обозначенные в его заглавии, – реальный мир как лабиринт и рай сердца как мистическое внутреннее пространство, имеющее реальную анатомическую «прописку» – сердце, но соотносимое с библейским топосом Рая[2].

Коменский, создавая двойную модель мира, отталкивался от реальной топографии чешского и немецкого ренессансного города, но в то же время моделировал пространство идеального христианского города. Трактовка реального городского пространства как «лабиринта греха», преображаемого духовным усилием человека в чисто умозрительное идеально-нравственное внутреннее пространство души истинных христиан, предвещает новое понимание города как сакрализуемого и теоустрем-



М. Рентц. Вид Кукса (деталь). 1724. Гравюра.

ленного социомикрокосма, где видимое, тварное пространство есть эманация пространства трансцендентного, причем оба они устремлены друг к другу и находятся в постоянном взаимопроникновении и движении.

Предшествующая культурная эпоха – Ренессанс – выработала свою модель идеального города. Это совершенное урбанистическое пространство, присутствующее лишь в трактатах и чертежах, в Восточной Европе конца XVI в. нашло свое практическое воплощение. В Речи Посполитой таковым стало Замостье – центр владений магната Яна Замойского, созданный как резиденция власти, образования, науки и культуры; в Словакии – идеально распланированные Нове Замки, основанные на ранее пустом пространстве. Однако, при всем стремлении построить образцовый ренессансный город, воплотив его основные характеристики, создав идеальное гармоническое пространство, насыщенное чисто ренессансной архитектурно-пространственной символикой, в этих городских агломерациях учитывался и традиционный для западно- и центрально-европейской культуры тип города, сложившийся на протяжении эпохи Средневековья. Таким образом, идеальная модель городского пространства при своей реализации вобрала в себя традиционные городские реалии, что сделало эти города весьма жизнеспособными.

Коменский, учитывая ренессансную модель, что сказалось хотя бы в круговой планировке его Города, имеющей аналогию в планировке Города Солнца у Кампанеллы и соответствующую христианской семантике круга, тем не менее в метафизическом плане игнорирует свою же четкую геометрическую модель, состоящую из концентрических окружностей, которые составляют его Город, поскольку трактует его как лабиринт – пространство таинственное, запутанное, геометрически неправильное. Модель лабиринта, восходящая к древнейшим мировым культурным символам пространства[3], активно использовалась как культурный код в древнем мире, античности, средневековье, Ренессансе и барокко[4]. Коменский для своей концепции «этого мира» берет образ лабиринта, но не его топографическое выражение в городской агломерации. Собственно, модель города и его пространства выполняет в сочинении Коменского двойную функцию: 1) абстрактной модели европейского города, обобщающей его реалии; 2) модели социума, трактуемого как «лабиринт». Сочетание этих функций насыщает описание топографии Города чертами реальной действительности, хотя автор создает обобщающую модель земного мира, имея главной целью критику общества и его этики.

Нас в данном случае будет интересовать топография Города, ее семантика, черты реального городского пространства и метафизика пространства как такового.

В трактовке Вселенной Коменский исходит из убеждения, что мир – это «общий театр мудрости Божией» («Pansophiae Prodromus»)[5], поэтому этот город представляет собой подобие театральной сцены, которую герой произведения – Путешественник, отождествляемый Коменским с самим собой, сначала осматривает с некоей высокой башни (глава V) как зритель из зала, потом же путешествует по городскому пространству, наблюдая и оценивая его феномены изнутри, но почти не вступая, за редкими исключениями, в контакт с наблюдаемыми им персонажами. Таким образом, зритель оказывается на сцене, не вмешиваясь в ход событий (кроме нескольких эпизодов). Подобный прием изложения материала, специфика его видения близки открытому только в XX в. методу киносъемки движущейся камерой, вплотную показывающей объекты наблюдения и отождествляемой с авторской позицией.

Вначале Коменский дает внешнее и «поверхностное» описание Города: «Город на вид блестящий, красивый и очень обширный»[6]. По форме он круглый, окружен стенами и валами, бездонным рвом. Он освещен, но за его стенами – тьма. Внутри Город «разделен на бесчисленное количество улиц, площадей, домов и построек больших и малых; везде было множество народа[7], словно насекомых[8]». От восточных до западных ворот проходила большая улица, также имелось шесть главных улиц, и «все они шли от востока к западу, одна подле другой»[9]. В центре – «как будто торговая площадь»[10], к западу на холме – замок. Население города группируется по улицам соответственно роду занятий. В этом описании, за исключением круглой формы Города, мы узнаем реальные черты средневековой городской топографии: городские ворота, длинные улицы с кварталами домов, центральную площадь, где место ратуши занимает, как мы потом узнаем, «резиденция королевы света Мудрости»[11], замок феодала, называемый Arx Fortunae – «Замок Счастья» (как переводит сам Коменский), где в роскоши и славе живут «властные люди».

В общем облике Города узнаются черты реальной Праги конца XVI в.: замок на западе на высоком холме похож на Пражский Град; большая центральная площадь с прекрасными зданиями напоминает Староместскую площадь, однако отсутствует протекающая через Прагу река. Для сравнения, выясняющего соотношение реальных черт и общего идеального облика города, очень интересна картина Даниэля ван Хейля (1604–1662) «Город на берегу. Вид Праги» из Новосибирской картинной галереи, где совмещены реальная топография Праги с образцом идеальной организации городского пространства[12].

В описании Города Коменским бросается в глаза его семантичность, которая автором тут же расшифровывается: «Восточные ворота суть

ворота жизни», через которые проходят все рожденные. «Вторые ворота, ближайшие, суть ворота распутья, от них каждый обращается к тому или иному занятию, кому какой выпадет жребий». Улицы символизируют и локализируют «различные состояния, сословия и специальности»[13]. Перед нами типизированный и в этом смысле эталонный земной город как микрокосм, как модель мира. В нем есть один элемент утопического социального проектирования: первая улица заселена «домашним сословием»[14], в которое входят родители, дети, челядь. Таким образом, «семья» отделяется от остальных жителей Города как некий анклав по воспроизведению рода человеческого. Интересно, что сам принцип анклавности в городском пространстве имеет реальное историческое происхождение: с момента образования городов на «немецком праве» в Восточной Европе (XIII в.) в них выделялись Gasse, čtvrt (улица, квартал) с иноэтничным населением (славянским, еврейским, армянским).

Улицы идут параллельно друг другу по окружности стен, с севера и юга полукружиями окружая центральную площадь. Вторая улица населена ремесленниками, третья, ближайшая к центру, «сословием ученых, занимающихся работою мысли». С северной стороны, считая от центра, идут улицы духовенства, правителей (власти среднего звена), рыцарей[15]. Как мы видим, Город Коменского организован иерархически, но эта иерархия не вполне соответствует иерархии реальной городской топографии, также она не идентична принятому в средние века учению о трехчленной структуре общества. Можно сказать, что социум Города у Коменского разнообразнее и более детально структурирован.

Внутренняя жизнь Города чрезвычайно динамична: сам он вертится как колесо, все люди суетятся «как в муравейнике», стоит «шум, гам, хохот, свист, крик», улицы оказываются «во многих местах как бы проломленными, так что одна вдается в другую», что нарушает строгую иерархичность членения городского пространства и социума. На площади же творится настоящий «вавилон»[16] с его смесью языков и народов, сумятицей и суетой[17]. Главной характеристикой образа жизни горожан у Коменского становится суета – одна из основных категорий барочной культуры. Соответственно, Коменский рисует пародию на принцип активной, деятельной жизни, ставшей в эпоху Возрождения одной из важнейших категорий новой, гуманистической этики.

Образ бессмысленной человеческой суеты у Коменского генетически восходит к маньеристическому пониманию бессмысленности активности людей в пространстве, квинтэссенцией которого в XVI в. могут служить картины П. Брейгеля («Детские игры» и др.). Попутно отметим, что творчество Брейгеля входило в орбиту рудольфинской культу-

ры, с которой Коменский близко познакомился в Праге и многое от нее воспринял. В начале XVII в. пражские императорские художественные собрания располагали большой коллекцией работ нидерландского художника, одного из любимейших мастеров Рудольфа II. С Брейгелем Коменского сближает точка зрения, выбранная автором-наблюдателем в пространстве, она расположена между земной и небесной сферами, что придает авторской позиции статус отстраненности от земных дел и авторитет некоего судии, расположенного между Богом и людьми. С «брейгелевской высоты» Коменский обозревает части социума, которые имеют у него остро гротескный вид, что опять же сближает его с нидерландским живописцем. В этом отношении особенно характерна глава IX «Путешественник обозревает положение ремесленников» (куда включены не только ремесленники, но также купцы и моряки) с ее тотальным гротеском, долженствующим показать бессмысленность и даже вредность производственно-торговой сферы деятельности.

Интересны композиционные приемы рассматривания персонажей в пространстве, применяемые Коменским, его оптика. Сначала он рисует широкое пространство, заполненное людской толпой, с «брейгелевской высоты», что создает панорамное видение каждой новой «улицы» Города, т. е. новой социальной группы. Затем автор резко приближает свою «камеру» к толпе и дает крупным планом группы фигур и отдельные фигуры. Такая детализация позволяет ему конкретизировать общее впечатление и более доказательно обосновывать свои неизменно остро критические выводы о состоянии всех групп социума. Само перемещение авторского глаза – как современной телекамеры на экране, сверху вниз, от панорамы к крупным планам, – создает впечатление движения автора в пространстве, им обозреваемом.

Еще одна особенность пространственной композиции текста – прорыв из одного пространства в другое, большее. Здесь опять же показательна глава IX. После панорамы людской толпы, собирающейся в путешествие, идет описание плавания по морю и бури. Читатель вслед за автором-Путешественником с суши переносится на необъятный морской простор, причем все это находится внутри «улицы ремесел». Переход от одного пространства в другое условен и иллюзорен, тем не менее описание предметов, событий и явлений, его наполняющих, вполне конкретно и чувственно осязаемо. Примером может служить картина шторма в той же главе. Кстати, «буря на море» становится общеевропейским барочным локусом, начиная с голландских маринистов и кончая музыкой А. Вивальди.

Описание нравов, даваемое автором по улицам, соответствующим социальным группам, в итоге формирует образ города как «лабиринта

греха», где все – брак, ремесла, торговля, наука, религия, армия, управление глупо, корыстно, несправедливо, несовершенно. Перед нами, в сущности, тотальная критика общества, отвергающая не его устои, а нравы, т. е. критика не социальная, а моральная. В этом плане Коменский продолжает традиции блаженного Августина («О Граде Божием»). Тождественность некоторых положений в сочинениях обоих авторов неоднократно отмечалась исследователями.

В главе X «Путешественник обозревает сословие ученых, прежде всего вообще» в §5 содержится, как мне представляется, прямая пародия на знаменитую фреску Рафаэля «Афинская школа». Описана «площадь ученых» – топос фрески и города Замостье, на которой толпятся ученые: студенты, магистры, доктора, в том числе сами Платон и Аристотель и другие древние философы. Они беседуют, но агрессивно и враждебно; между учеными царят «ссоры, распри, передряги, сумятица», «все вместе ругаются»[17]. Топос остается ренессансным – «площадь ученых», но его сущностное наполнение меняется на диаметрально противоположное. Карикатура на антично-ренессансный тип учености с ее индивидуализмом основана у Коменского на его в сущности отрицательном отношении к этой философии как к нехристианской, следовательно – вредной. Локализация «площади ученых» где-то в центре Города полностью отвечает идеальной модели ренессансного города (как в Замостье), но из-за отрицательного смыслового наполнения этого «ученого пространства» оно превращается в «антимодель», как, впрочем, и весь Город.

Традиционно квинтэссенцией культурного пространства, начиная с поздней античности и вплоть до Д. С. Лихачева, считаются библиотеки. Коменский описывает интерьер такого «храма науки», где все распределено по шкафам и ящикам, а ученые мужи в буквальном смысле слова едят «куски знания» и от этого становятся тучными, краснорожими, с рассудительной речью, при этом все в них «дышало жизнью»[18]. Это, естественно, продолжение карикатуры на тип ренессансного гуманиста, гедонизм которого эксплицируется в сферу знания. Вообще топос библиотеки у Коменского неоднозначен. Он, как широко известно, был поклонником и пропагандистом знания как такового. Главный носитель «знаньевой информации» в этом мире – книга, отсюда акцентирование в других работах Коменского библиотек (вспомним его призыв: «Переделать арсеналы в библиотеки!») и работы с книгой[19]. Однако для высшего состояния человеческого духа, когда достоянием человека становится «троекнижие Божие», книги как таковые и, соответственно, библиотеки избыточны, ненужны[20]. В земной же жизни библиотеки необходимы и полезны как аккумуляторы энергии знания, столь необхо-

димого для обучения юношества. Очевидно поэтому в дидактической картине мира, представленной в знаменитом учебнике Коменского «Orbis sensualium pictus» («Мир чувственных вещей в картинках»), изображения библиотеки, книг и связанных с книжным делом предметов и явлений занимают первое место среди интеллектуальных занятий человечества (главы XCI–XCVI), следуя непосредственно за мореплаванием, завершающим серию практических дел людей, и предшествуя школьному образованию[21].

Совершенно далеки от реалий городского пространства «улица служителей веры» (глава XVII), где на «площади» размещено множество различных храмов и часовен, представляющих разные вероисповедания[22], и Замок Фортуны (глава XXIII), занимающий в общей топографии города место замка властителя-феодала, так как Фортуна – властелин мира[23]. Здесь мы видим чистые аллегории, описание которых по своей детальности и натуралистичности воспроизведения фантазийных образов очень близко архитектурно-аллегорическим фантазиям художников северного маньеризма, в том числе рудольфинского круга.

Иное дело Замок Мудрости (глава XXIX) в центре Города. Снаружи он выглядит как типичный замок феодала, внутри – «украшен разного рода превосходной живописью»[24]. Для чешской и немецкой архитектуры XVI в. это в целом нетипично. Можно предположить, что источником для Коменского здесь послужил маньеристический замок Бучовице в родной для него Моравии с его аллегорическими фресками и ярким цветовым аккордом центрального зала – Императорской комнаты, достигаемым росписью и яркой раскраской скульптурного декора[25]. Тема декора – Триумф императорской власти, что в глазах Коменского тогда, после поражения чешских сословий в битве на Белой Горе, имело отрицательный смысл, как и власть «королевы света Мудрости», оказавшейся на поверку человеческой гордыней, обывательским здравым смыслом и суетой.

Интересно описание интерьера главного зала Замка Мудрости (глава XXX, § 1): он большой, со множеством окон, стены покрыты драгоценными камнями[26], пол устлан коврами, блестевшими золотом, вместо потолка – облако или туман[27]. Последнее очень напоминает плафонную роспись в стиле Корреджо, во всяком случае здесь мы уже имеем литературный прообраз барочной иллюзионистской плафонной живописи. Таким образом, описание Коменским роскошных апартаментов имеет вполне реальные аллюзии, основанные на визуальном опыте человека начала XVII в., полученном от произведений искусства или от их описаний.

С § 7 главы XXXVII «Путешественник попал домой», где герой слышит глас Божий: «Воротись, откуда вышел, в дом сердца своего, и закрой

двери»[28], начинается инверсия пространства. Сначала это сужение пространства действия до чердака, по которому разбросаны различные предметы с символическим смыслом: обветшавшие картинки, изображающие добродетели, сломанные лестницы, клещи, обтрепанные веревки (три последних предмета ассоциируются с орудиями страстей Христовых), поврежденные крылья, колеса от часов, валики, зубцы, оси. Описываемая «комнатка» – это именно чердак, т. е. помещение между землей и небом, наверху ее находится «окно большое, овальной формы, но загрязненное»[29]. Ясно, что это место будущего прорыва в ирреальное, небесное, божественное пространство. Оно затем, после прихода к герою самого Иисуса Христа, открывается его взору (глава LII). Одновременно с такой экстерриторизацией пространства («Христос во славе») происходит и его интериоризация, локусом которой становится сердце человека как «храм живой», который Бог живой приготовил сам себе в человеке, это «дворец для пребывания» Христа[30]. Таким образом, «храм живой» – сердце противопоставляется храму рукотворному, архитектурному как мертвому, материальному. Местом перехода пространства земного, реального в пространство трансцендентное, нереальное, духовное служит сердце человека, следовательно, без самого человека духовно-пространственный трансцензус невозможен. В этом видится специфика культурного сознания XVII в., которую принято называть барочным христианским гуманизмом, принципиально отличающимся от гуманизма ренессансного толка. И Коменский – крупнейший его представитель.

После договора героя с Иисусом Христом чердак преображается: картины с изображениями добродетелей делаются «целыми, прекрасными и блестящими» и начинают двигаться, колесики и валики соединяются в «совершенный механизм вроде часов, изображающий бег мира и дивное Божье управление» (более подробно «часы» описаны в главе XLII, § 4[31]), «лесенки поставились кверху, к тому окну, которое пропускало небесный свет»[32]. Здесь обращает на себя внимание общий концепт движения, характерный для культуры барокко, и образ мира как совершенного механизма. Кстати, физика XVII в. придет к этому образу лишь к концу столетия.

Концепт движения и трансцензус пространства, с ним связанный, развивается далее в словах Христа о двух локусах божественного обитания: 1) на небе, 2) на земле в сердце человека. Для передвижения туда и обратно Бог дает человеку крылья, «которые есть стремление к вечному благу и молитва»[33]. Образующийся вертикализм движения рассматривает сердце как низшую эманацию божественного, ирреального пространства. Здесь вновь необходимо вспомнить образ лабиринта. Одно

из его значений – ловушка для души, в том числе «души живого, ищущей самое себя: этот символ не раз использовался в христианстве», причем не только в негативном, но и в позитивном смысле как способ изъятия души из мира греха[34]. Таким образом у Коменского чердак становится центром лабиринта, где происходит уловление Богом души человеческой ради ее спасения. Внешнего выхода из города – лабиринта греха не существует, поэтому открывается выход внутренний, визуально выражаемый как прорыв в пространство мистическое.

Этот переход преображает оптику Путешественника, и в том же самом Городе герой находит место истинного христианства. Оно находится в «храме христианства» за двойной завесой и представляет собой тайное, укромное место[35], аналог пещеры или яслей, что предвещает, как мне кажется, аналогичные по форме гиперсакральные малые скрытые пространства внутри барочных католических храмов. В этой капелле – «невидимой церкви», наполненной светом, обитают истинные христиане. Есть они и среди прочих людей, населяющих остальные части Города. Раньше герой их не замечал, теперь благодаря божественным очкам, т. е. сущностному видению, он их различает в толпе. Сам же Город как реальный мир внешне не изменился, его топографическо-социальная структура осталась той же. Изменился человек – его обитатель в своем отношении к Богу, следовательно, и к людям, и к предметам, и к явлениям. Таким образом, пространство греховного града-лабиринта не трансформируется и не элиминируется, оно константно, однако «истинный христианин» его просто не замечает. Религиозность и христианская этика отвергают «этот мир», отрекаются от него, но остаются в нем, требуя от человека выполнения своего земного долга. Видимым образом ничего не меняется. Однако пространство «истинных» становится, благодаря «раю сердца», теоустремленным социомикрокосмом.

В «невидимой церкви», представители которой живут в Городе, сохраняются те же социальные формы, но они наполняются новым содержанием, основанным на истинно христианской этике, что меняет их смысл, содержание и даже общественные функции. Человек должен быть «отстраненным» от мира, что символически выражается фигурой «путешественника, чужого, пришельца и гостя», который не должен ощущать видимое пространство своим, не должен задерживаться в нем, укореняться. Он устремлен к «дому Божьему» как вечному обиталищу души[36], что создает центростремительное движение «по касательной» по отношению к миру. Земное пространство вновь теряет свою ренессансную самоценность, не утрачивая при этом плотской конкретики (см. описание чердака).

Мы начали с того, что «лабиринт этого мира» имеет внешнюю форму, аналогичную средневеково-ренессансному городу, являющему собой модель жизни социума. Открыв «невидимую церковь», т. е. «внутреннее христианство», человек переосмысляет имеющееся пространство жизни, наделяя его внутренним сакральным значением. В дальнейшем развитии культуры барокко такая интериоризация веры, к которой почти одновременно с разных сторон шли католики (свв. Тереза Авильская, Игнаций Лойола) и протестанты (Иоганн Валентин Андреэ), обернулась ее внешним торжественным и пышным выражением в архитектуре XVII–XVIII вв. Барочный город не меняет своей планировки, но добавлением многих новых сакральных объектов сакрализирует урбанистическое пространство, становящееся видимой, земной эманацией невидимого божественного пространства, восприятие которого ориентируется на эмоциональный мир человека, т. е. на его сердце. Оба отмеченных выше пространственных вектора (к Богу и к человеку через его сердце) в барочном урбанизованном локусе соединяются в эмоциональном переживании христианина внутри новых, барочных, святынь. «Живое сердце» становится моделью «живого», «подвижного» храма барокко. Конфессиональные варианты здесь не столь важны, как выявление общей тенденции, у истоков которой стоит сочинение Я. А. Коменского.

Очень интересные параллели дает сравнение «внутреннего града» Коменского (глава XXXIX) с сочинением св. Терезы Авильской «Внутренний замок» (1577 г.) Архитектурный локус замка испанской католической святой во многом совпадает со смыслом сакрального пространства Города у Коменского. Замок св. Терезы – это человеческая душа, его врата – молитва. Замок состоит из семи «обителей», в середине находится тронный зал, вокруг которого расположено много комнат. Планировка замка не анфиладная, а круговая, что соответствует средневеково-ренессансным представлениям о совершенном пространстве. Тронный зал освещен солнцем[37]. В первой обители ощущается недостаток света, что соответствует затемненному окну на чердаке у Коменского. Путешествие по замку св. Терезы осуществляется путями молитвы как способом восхождения души. Аналогичное восхождение, хотя в иных формах, проделывает и Путешественник Коменского. Сакральным центром локуса у св. Терезы становится «чертог Господа» как середина человеческой души, где Он обитает сам[38], что соответствует «раю сердца» у Коменского, в который спускается сам Христос. В замке испанской святой много других обителей – с садами, фонтанами, лабиринтами (!) и другими «усладами»[39], но их, конечно, следует понимать не как отражение светской гедонистической культуры эпохи Возрождения, а по-христиански метафизически и символически, как выражение локуса райс-

кого сада. Тварное пространство здесь предстает как эманация пространства духовного, божественного. Эта черта, а также общий мистический тонус, выражаемый через конкретно-чувственное, присущий жизни и творениям св. Терезы, как справедливо отмечал выдающийся чешский исследователь барокко З. Калиста[40], явились предшественниками культуры барокко. Собственно, «Внутренний замок» следует рассматривать как христианскую утопию, и этой стороной сочинение св. Терезы близко исканиям «чешского брата» Коменского.

Новым шагом в трактовке пространства стал знаменитый «Orbis sensualium pictus» Коменского (1658 г.), ознаменовавший торжество принципа тотальной визуализации вербального. В этом учебнике каждое слово и понятие, даваемое на трех языках – чешском, латинском и немецком и описываемое небольшим связным текстом, сопровождается картинкой (гравюрой), изображающей называемое и описываемое. Без особого преувеличения можно утверждать, что именно с этого произведения в мировой культуре начинается тенденция вытеснения слова изображением, а также устанавливается синтез слова, рассчитанного на произнесение, и его визуального воплощения. Так что Коменского мы можем считать также предтечей аудио-визуального способа культурной коммуникации.

«Orbis pictus» в своих изображениях сочетает реализм и аллегоричность в соответствии с тем, какое явление и понятие – реальное или абстрактное – иллюстрируется. Поэтому на страницах книги возникают два пространства – реальное и метафизическое. Прекрасным примером первого могут служить «Ткачество» (LIX) и «Скотоводство» (XLVI), второго – «Философия» (CI) и «Душа человека» (XLII). Эти два вида пространства не пересекаются, они как бы существуют изолированно друг от друга. Однако, как это присуще ренессансному и барочному искусству в целом, аллегорические фигуры помещены на тот же пейзажный фон, что и реальные предметы и люди. Такая общность фона на различных по семантике изображениях создает общую основу, имеющую целью подчеркнуть единство мира в его конкретных и аллегорически абстрактных эманациях. В итоге, если рассматривать данную книгу in corpore, как единое, развивающееся во времени (прочтение-перелистывание) пространство, мы видим вербально-визуальную модель мира, единого в своих связях, выражаемую во второй своей части (визуальной) исключительно в пространственных категориях. Возникает адекватность объекта способу его описания, что соответствует парадигме знания в философии Коменского.

Философское учение Коменского – Пансофия ведет к сакрализации всего пространства Вселенной, куда, естественно, включается человек и среда его обитания. Интериоризация священного, начавшаяся еще в бого-

словской мысли XVI в., причем как у протестантов, так и у католиков, ведет к созданию внутреннего сакрального пространства человека – к «раю сердца», «Дому сердечной радости». В нем содержится наиболее интимно-сокровенное из сферы духа – Божественная любовь. В макросакральном пространстве Вселенной, объединяющем Бога и человека в поступательном развертывании «истории спасения» – основной категории христианского понимания исторического процесса, полностью воспринятой Коменским, выделяется микросакральное пространство – «сердце», противостоящее «лабиринту мира» как «святая святых». Сакрализация (истинная христианизация) всего мира трактуется как расширение или реализация вовне «рая сердца», что превращает пространство Вселенной в гомогенное и, в отдаленной перспективе торжества принципа всеединства, обоснованного в философской концепции Коменского, лишенное всякой враждебности к человеку. Таким образом, трактовка Коменским категории пространства находится в русле барочного понимания пространства чешской культурой XVII – первой половины XVIII в.

Сакрализация чешского ландшафта, о которой говорилось в начале, имела, помимо религиозного, еще один аспект – патриотический. Как бы во искупление «гуситских грехов» бывшая «еретическая» Чехия покрывается густой сетью католических святынь: буквально на каждой возвышенности появляются костелы, капеллы, монастыри, скульптуры. Цель этой строительной активности – доказать, что чехи снова стали «истинными» христианами, а их страна столь насыщена сакральностью, что вновь можно утверждать о ее святости. Впервые этот тезис в формулировке «Sacrosancta natio bohemica» прозвучал у ближайшего сподвижника Яна Гуса Иеронима Пражского в начале XV в.[41], трактовавшего святость как неотъемлемое свойство чешского народа. В культуре чешского барокко этот тезис оживает вновь в облике так называемого барочного патриотизма. При этом его смысл переносится из этнической категории в пространственную: «наисвятейшим» становится пространство, ландшафт, в котором живет чешский народ. Наиболее ярко эти воззрения выражены в сочинениях Богуслава Бальбина – выдающегося чешского эрудита и патриота XVII в.[42]. Он рассматривает родную страну с точки зрения сакрального топоса, считая, что «красота и богатства» чешской земли, ее угодия и природные ресурсы являются Божьим даром чешскому народу. Характерно, что у Бальбина на одном ценностном уровне оказываются и природа, и недра чешской земли, и ее католические святыни, которые он описывал по заданию ордена иезуитов, членом которого состоял. Уравнивание агиологического и ландшафтно-природного топосов в творчестве Бальбина следует расценивать как проявление стремления к тотальному сак-

ральному пространству, которое, как отмечалось выше, характерно для его старшего современника Коменского, при этом конфессиональная принадлежность двух мыслителей не столь существенна.

Главным объектом культуры барочной Чехии становится именно сакральное пространство, визуализированное архитектурой, изобразительным искусством или художественным (точнее – артифицированным) описанием. Открывшаяся человеку эпохи барокко огромная вертикаль: человек – Бог // Бог – человек позволяла не только воспарить вверх, на небеса, оставаясь в формах тварного мира, но и реализовать божественное присутствие в «этом мире» в совершенно конкретных формах. Категории бесконечного и вечного получали отражение в пределах земного пространства не как абстракция духовного свойства, как это наблюдалось в готике, не как ренессансный пантеизм телезианско-бруновского типа, а как максимальная наполненность всей сферы обитания человека сакральными и сакрализованными феноменами.

В этой плоскости следует рассматривать и проблему так называемого народного барокко – проявления барочного стиля и барочного типа мышления и мировосприятия в чешской народной культуре XVII–XIX вв. «Барокизация» народной культуры, проходившая в Европе почти повсеместно – от Русского Севера до Испании, – факт, хорошо известный историкам культуры. Здесь не место рассматривать вопрос, почему именно барокко из всех стилей оказалось наиболее близким народному художественному восприятию и самому типу народного эстетического мышления. Для нашей темы достаточно констатировать, что сельская культура в не меньшей степени, чем городская, насыщается новыми объектами, несущими сакральный смысл: повсеместно строятся часовенки, ставятся придорожные кресты, на стенах деревенских домов появляются сакральные орнаментальные и изобразительные мотивы, крестные ходы и паломничества превращаются в главное праздничное событие. Проникновение сакральных элементов в чешскую народную культуру идет одновременно с рекатолизацией страны и благодаря ей. Этому процессу способствовала пропаганда культа нового святого – Яна Непомуцкого как патрона простых чехов и их страны[43]. Его скульптуры буквально наполняют чешский ландшафт, становятся его неотъемлемой, почти что природной частью[44].

Сакральное начало утверждает себя и в пространстве светской архитектуры. Особый, новый пространственный статус получают капеллы во дворцах чешской знати. Если ранее они были отнесены на периферию от центрального помещения – рыцарского зала, то теперь располагаются рядом с парадным залом (примеры тому – Вальдштейнский дворец в Праге, Лобковицкий дворец на Пражском Граде).

В самих сакральных зданиях – храмах появляются геперсакральные малые пространства, почти скрытые от глаз прихожанина. Это могут быть интерьеры капелл, полностью отгороженные от остального пространства собора дверями или плотными решетками (храм св. Михаила в Оломоуце, конец XVII в.), а также помещения в подземелье – вифлеемы, о существовании которых несведущий посетитель, т. е. профан, непосвященный, чужой, даже не узнает при беглом знакомстве с храмовым интерьером (Вифлеемская капелла в подземном ярусе костела На Карлове в Новом Городе Пражском, XVIII в.). Такие барочные подземелья («склепы») заменяют романско-готические крипты; их некогда пустое, недекорированное пространство наполняется скульптурой и живописью, что придает внутреннюю насыщенность, динамичность в принципе невидимому, поэтому иллюзорному пространству, на котором зиждется храм.

В целом можно говорить о тотальности священного в барочном топосе. Светское не только и не столько редуцируется, оно скорее рассматривается как отражение сферы божественного, поскольку содержит в себе потенцию сакрализации. Именно этим следует объяснять пышность придворных церемониалов, роскошь убранства интерьеров и всего декоративно-прикладного искусства, включая продукцию художественных ремесел, пышность всего жизненного стиля высшей знати, ибо «новое дворянство» считало себя орудием Божьего промысла в рекатолизационном процессе в Чешских землях и несло на себе отражение «божественного света», выражавшегося во внешней роскоши.

Взаимосвязь священного и мирского в понимании и преобразовании пространства в чешской барочной культуре ярче всего выразилась в парке и лесе замка Кукс (первая половина XVIII в.), идея и проект которого принадлежали владельцу поместья знаменитому вельможе, меценату графу Франтишку Антонину Шпорку, а скульптуры, составившие главное содержание проекта, – выдающемуся скульптору Матиасу Брауну. История создания усадьбы Кукс и творчество М.Брауна хорошо изучены, так же как и сложная семантика всего усадебного комплекса[45]. Для нашей темы особенно значимо то, что в Куксе воплотилась единая концепция смыслового пространства, выражаемого топографически артифицированно. Составляющие комплекса: город – дворец – собор – госпиталь – парк – лес воплощают определенные идеи, выражаемые посредством сакрализованной символики. Балюстраду госпиталя украшают аллегорические скульптуры Добродетелей и Пороков. Особенно интересны парк и примыкающий к нему лесной массив с находящимися там скульптурами. Они словно вырастают из земли и скал, составляя с ними единое целое. Сокровенная часть комплекса носит название Вифлеем и представляет собой находящуюся на горе искусственную пещеру, окруженною скульптурными изображениями. Важен сам

Матиас Браун. Отшельник Гарино перед своей пещерой. 1726. Песчаник. Кукс.

стиль обработки скульптур, сделанных из известняка. Их поверхность шероховата, до конца не обработана, поэтому они выглядят «естественными» творениями природы, находящимися в процессе почти что биологического развития. Скульптуры, выглядящие как порождение самой природы, изображают персонажей священной истории и подвижников церкви (св. Онуфрий, св. Франциск Ассизский и др.). Тем самым антитеза естественного и культурного ландшафта снимается, причем, что особенно важно, происходит насыщение первого сакральными смыслами. В то же время «естественное» как бы порождает «сакральное», создавая в итоге гомогенное сакрализированное пространство, где среда и ее содержание составляют единое целое. В артифицированной священной природе воплощается высший синтез противоположных начал натуры и культуры, земного и небесного, конкретного и таинственного, человеческого и божественного. Природа, преображенная священным таинством, не переставая быть самой собой в своей конкретной предметности, приобретает новый смысл и статус воплощения сакральности. Если у Бальбина даром Божьим была сама прекрасная и богатая природа Чехии, то у творцов Кукса этот дар представляет гораздо более усложненное целое, мистическое по своему содержанию.

Целью сакрализации пространства, проходящей красной нитью через всю культуру чешского барокко, нельзя считать только рекатолизацию страны, так как она затронула и культуру протестантов, у которых внутренние, этические категории священного начинают приобретать конкретику пространственных характеристик и образов. Общий смысл сакрализации пространства, как внешнего, так и внутреннего (и здесь интерьер храма равен «интерьеру» человека – сердцу, наполненному божественным светом и любовью), состоял, скорее, в стремлении визуализировать и конкретизировать сакральное, поскольку в культуре предшествующей эпохи Возрождения оно отошло на второй план, теперь же, в эпоху барокко, оно вновь заняло в сознании человека доминирующую позицию и

нуждалось в новом художественном, образном и, более того, в пространственном воплощении. При этом светское, природное не столько противопоставлялось сакральному, сколько служило как бы его подножием, поскольку содержало в себе потенцию сакрализации. Таким образом, можно говорить о тотальности пространственной сакрализации как наиболее характерной черте культуры чешского барокко.

Примечания

1 *Kalista Z.* Tvář baroka. Pr., 1992. S. 13.

2 Исследовательская литература о «Лабиринте света и рае сердца» Я. А. Коменского весьма обширна, однако, насколько мне известно, проблема интерпретации пространства как двойной модели мира в ней не исследовалась. См.: *Škarka A.* Komenského Labyrint světa a ráj srdce // Půl tisíciletí českého písemnictví. Pr., 1986. Из русских авторов на антиутопичность города-лабиринта и розенкрейцерство основных идей этого сочинения Коменского, что, по моему мнению, весьма дискуссионно, недавно указал И. А. Исаев. См.: *Исаев И.А.* Politica hermetica: скрытые аспекты власти. М., 2002. С. 340–341.

3 См.: *Голан А.* Миф и символ. М., 1993. С. 125–132.

4 См.: *Стародубцева Л. В.* Метафизика лабиринта // Альтернативные миры знания. СПб., 2000. С. 238–296; *Hocke E. R.* Die Welt als Labyrinth. Hamburg, 1957; см. также комментарий В. В. Бибихина в изд.: Коменский Я. А. Сочинения. М., 1997. С. 407–411.

5 *Коменский Я. А.* Сочинения. С. 153.

6 *Коменский Я. А.* Лабиринт света и рай сердца / Пер. Н. П. Степанова // *Коменский Я. А.* Сочинения. С. 21.

7 Там же.

8 Последние слова – мой перевод, поскольку в двух русских переводах – Н.П. Степанова (там же) и С. Скорвида (*Коменский Я. А.* Лабиринт света и рай сердца. М., 2000. С. 20) присутствует другой образ – муравейник, кишащий муравьями, что обедняет мысль Коменского, сводя к более привычному для нас сравнению.

9 *Коменский Я. А.* Сочинения. С. 21.

10 Там же.

11 Там же. С. 22.

12 Данный пейзаж атрибутирован как вид Праги на основе иконографических сопоставлений А. Д. Клушиным. Левая часть картины соответствует реальным Градчанам, однако правая часть не очень похожа на Старое Место, так как на картине мы видим более гармоничное городское пространство, чем реальная готическая старопражская застройка.

13 *Коменский Я. А.* Сочинения. С. 21.

14 Там же.

15 Там же.

16 На связь образов «лабиринта» и «Вавилона» еще в древних ближневосточных культурах указывает А. Голан. См.: Голан А. Указ. соч. С. 125–132.

17 *Коменский Я. А.* Сочинения. С. 43.

18 Там же. С. 41.

19 *Коменский Я. А.* Об искусном пользовании книгами – первейшим инструментом развития природных дарований // *Коменский Я. А.* Избранные педагогические сочинения. М., 1982. Т. 2. С. 34–43. См. статью: *Мельников Г. П.* Книга в культурно-философской концепции Я. А. Коменского // Книга в пространстве культуры. М., 2000. С. 40–45.

[20] Подробно концепцию книжного знания и отношения к нему Коменский излагает в «Пампедии», глава VI («Панбиблия, о книгах и других инструментах, призванных служить универсальному образованию») – четвертой части грандиозного «Всеобщего совета об исправлении дел человеческих». См. русский перевод (неполный) этой главы: *Коменский Я. А.* Избранные педагогические сочинения. Т. 2. С. 411–422.

[21] См. репринт издания 1658 г.: Komenský J. A. Orbis sensualium pictus. Svět v obrazích. Pr., 2001. S. 196–207.

[22] *Коменский Я. А.* Сочинения. С. 58.

[23] Там же. С. 77.

[24] Там же. С. 87.

[25] *Krčalová J.* Zámek v Bučovicích. Pr., 1979.

[26] Переводчик начала XX в. Н. П. Степанов не понял, как такое возможно, и изменил текст, вышло: «стены были покрыты дорогими коврами, блестевшими от золота» (*Коменский Я. А.* Сочинения. С. 88). Совершенно правильно перевел С. Скорвид (*Коменский Я. А.* Лабиринт... С. 91). Коменский, очевидно, вспомнил декорирование стен полудрагоценными камнями в капелле св. Вацлава собора св. Вита на Пражском Граде, созданное в XIV в. Эта реалия, более почти нигде не встречающаяся в европейской архитектуре, вновь отсылает нас к топосу реальной Праги. Перемещение декора из сферы сакральной (капелла) в светскую (замок) придавало дополнительный оттенок официальной (в социуме Города) сакрализации Мудрости как единства государственного и религиозного начал. Но этот нюанс смысла могли почувствовать только соотечественники Коменского.

[27] *Коменский Я. А.* Сочинения. С. 88.

[28] Там же. С. 101.

[29] Там же.

[30] Там же. С. 103.

[31] Там же. С. 110.

[32] Там же. С. 107.

[33] Там же.

[34] *Стародубцева Л. В.* Указ. соч. С. 273.

[35] *Коменский Я. А.* Сочинения. С. 108.

[36] Там же. С. 126.

[37] *Св. Тереза Авильская.* Внутренний замок. Брюссель, 1992. С. 14.

[38] Там же. С. 144.

[39] Там же. С. 157.

[40] *Kalista Z.* Op. cit. S. 30 passim.

[41] См.: *Šmahel F.* Jeroným Pražský. Pr., 1966. S. 90–92.

[42] *Kučera J., Rak M.* Bohuslav Balbín a jeho místo v české kulturě. Pr., 1985; *Tichá Z.* Život a dílo Bohuslava Balbína // *Balbín B.* Krásy a bohatství České země. Pr., 1986.

[43] См.: *Polc J.* Svatý Jan Nepomucký. Pr., 1993; *Vlnas V.* Jan Nepomucký, ceská legenda. Pr., 1993.

[44] Подробнее о распространении в широкой народной среде культов и изображений святых см.: *Royt J.* Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. Pr., 1999. О насыщенности чешского ландшафта новыми сакральными объектами см.: *Mikulec J.* Kult svatého Jzidora Sedláka v českích zemích (K působení církve v prostředí venkova v 17. a 18. století) // Kultura baroka v Čechách a na Moravě. Pr., 1992. S. 65, 77.

[45] См.: *Blažíček O. J., Lukas J.* Kuks. Pr., 1953; *Poche E.* Matyáš Bernard Braun sochař českého baroka a jeho dílna. Pr., 1965; *Prošek J.* Kuks. Pr., 1977; *Kořán J.* Braunové. Pr., 1999. S. 47–79; *Preiss P.* F. A. Špork a barokní kultura v Čechách. Pr., 2003.

Л.А. Софронова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОГО ТЕАТРА XVIII ВЕКА

Любительский светский театр, сформировавшийся в тридцатых годах XVIII в., был непосредственным предшественником профессионального русского театра. На его сцене совершился переход от сакрализованных форм школьной сцены к светскому началу: на первый план вышла занимательность, подавив собой учительную функцию, начал складываться сценический образ героя, переставшего быть носителем добродетелей и пороков, которые ранее он проявлял в условном мире, лишенном конкретных очертаний. Театр нового типа являл зрителю не мир в целом, а только его срединный ярус, землю. Он отказался от метафизического пространства, свойственного мистериям и моралите; действие светских пьес совершалось теперь не везде и нигде, а в конкретных измерениях одноуровневого пространства. Так им была утрачена зримая ориентация по вертикали, что не означало ее исчезновения из смысловой структуры пьес, но теперь горизонталь, за редким исключением, определяла тип художественного пространства.

Обратим внимание на эти исключения. Некоторые явления «Акта комедиального о Калеандре и Неонилде» протекают на небе, но это небо не имеет ничего общего с теми небесами, с которых на землю спускались ангелы или откуда слышался немолчный Божий глас. Это небо греческой мифологии, не принимающее сакральных значений и не отмеченное специальным ярусом сцены. На нем заседают античные боги, пристально следя за событиями на земле и направляя их в нужное русло. Их собрание мало чем отличается от пиров властителей и сенаторов, происходящих на земле. Перенесение собрания на небеса – это дань учености, но не стремление организовать пространство по вертикали. В этой пьесе есть и другие отсылки к мистериальному пространству, также ослабленного типа. Однажды «ад отворяетца»[1], оттуда выбегают черти и утаскивают с собой царя. Выходит также Смерть «з диаволы», они ввергают Совесть в ад. «Проговоря, Смерть со дияво-

лы во ад уходит» (5, 223), но не спускается, как это могло быть ранее, на нижний ярус сцены. Только намеки на вертикальное строение художественного пространства присутствуют в «Действии о короле Гишпанском», герой которой «опочивает», а Меркурий являет ему сон свыше: «Кавалер лежит, а на облаках звенит» (5, 69). Также однажды нисходит с небес, а потом поднимается ввысь аллегорическая фигура Славы с трубой. Трехуровневость пространства в этих пьесах локальна и неразвита, намечена на вербальном уровне, слабо выражена сценическими средствами. Перед нами лишь реминисценции мистериального пространства, переводящие его в разряд пространства воображаемого, но не воссоздаваемого устройством сцены.

Еще одним вариантом воображаемого, т. е. непередаваемого сценическими средствами пространства, является пространство географическое, чрезвычайно развитое по сравнению с пространством метафизическим, мистериальным, и подводящее к пространству реальному, которому театр решительно отдал предпочтение. Он как бы набрасывал географическую карту на выстраиваемое им художественное пространство, предлагая зрителю домысливать пути и способы перемещения героев. Этот вид пространства всегда оставался на уровне слова и не переносился на сцену. Драматургу было примерно все равно, где происходит действие пьесы[2]. Выстраивалось оно следующим образом. В нем обозначались части света. Например, царь Атигрин в пьесе о Калеандре хвалится, что «имеет в команде» всю Азию и Африку. За Калеандра вступаются Африка с Америкой, Азия с Европой, выступая в виде аллегорий. Страны и города в отличие от частей света не принимали их облика, как это было, например, в панегирических пьесах. Они были не условными или сказочными, а привлекали зрителей своей удаленностью и экзотичностью. Персоны любительского театра действуют в реальных точках пространства Европы, Африки, Азии. Это Италия, Испания, Португалия, где живут прекрасные королевны, Армения, откуда держит путь Калеандр, Франция, откуда родом граф Фарсон, Англия, где пребывают персоны «Акта Ливерского». В Дании и Саксонии происходят события пьесы об Индрике и Меленде. Герои «Акта о Калеандре» действуют в Греции и Трапезоне. В «Малтию» отъезжают «честны ковалеры». Не забыты Турция, Перское царство, Египет. Среди городов, где живут или куда попадают персоны, чаще всего упоминаются Неаполь и Париж, никак не маркированные на сцене, как и страны. Приметы, хотя бы отдаленно напоминающие об особенностях ландшафта или архитектуры заморских стран и городов, всегда отсутствуют. Зритель должен был доверять персонам, сообщающим, что они находятся в Англии, Гишпании или в Неаполитании. Страна и город назывались ими как некое обобщенное место дей-

ствия: «Посол Турецкий в Гишпанию приходит» (5, 57). Оно редко детализировалось в слове; имени города и страны было вполне достаточно для того, чтобы указать на географическое пространство. Только в «Шутовской комедии» Гишпанец довольно подробно повествует о своем любезном отечестве.

В высказываниях персон гораздо больше внимания, чем определенным точкам географического пространства, уделяется путешествиям между ними, которые они проделывают с невероятной быстротой – только что Калеандр сидел в «темнице неополитанской», и вот уже гуляет по Трапезону. Пересекая реки и моря, переезжая из страны в страну, он, как и другие, сообщает не только о месте своего пребывания, но и о географических пунктах, откуда он прибыл или которые миновал на своем пути. Таким образом, способность театральных героев к перемещению постоянно уточняет географическое пространство старинных пьес. Оно расширяется за счет того, что они без конца «вступают в тракт» или намереваются сделать это: «Уже я давно тое имел в размышлении и всегда оставался в таком намерении, Что лучше в иное мне ехать государство, чужое приятнейше ковалеров царство» (4, 322). Их заманивают туда, обещая, что в чужой стороне есть такие же знатные герои, как и они, что там их будут принимать «честно», с благородными презентами. Как только князь Петр узнает, что в Неополитании много кавалеров в компании, он решает: «В Неаполитанию маршировать буду» (4, 323). Родителям он объясняет, что обучится на чужбине «ковалерских дел» и насмотрится «народов чужиех нравов» (4, 324). Он готов уехать туда и без согласия родителей, тайно. Погулять в иностранные государства отпрашивается у отца граф Фарсон, чтобы «чюжестранный извычай познати» (4, 359). Во втором явлении он уже оказывается в Португалии, и Кралевна разрешает ему остаться, так как во всех государствах полагается привечать иностранных кавалеров. В Гишпанию «заутра» собирается еще один ковалер. Только Ипалит никуда не хочет ехать, его отправляют насильно – он же желает остаться с возлюбленной Жулией, убивает Раба, сопровождающего его в дороге, и возвращается вспять. В конце концов его все-таки посылают в «Ыталию», откуда он вновь убегает.

Итак, географическое пространство оказывается подчиненным перемещению персон. Оно необходимо драматургу для того, чтобы заставить их двигаться, ибо только в пути с ними происходят различные события, оформляемые драматическим сюжетом. Кроме того, перемещение персон разрешает включить множество повторов сюжетных эпизодов, так как с ними обычно происходят одни и те же события, только в разных странах[3]. Путь героев обычно слабо моти-

вирован. Мотивировка эта тут же отпадает, как только герой отправляется в путь. Он обычно имеет отмеченное начало, и чаще всего это дом отца героя (героини). Конечная точка пути также отмечается, как и паузы-остановки на этом пути. В эти моменты могут происходить роковые события, например герои теряют друг друга из виду, их захватывают в плен разбойники. Путь, таким образом, расчерчивает воображаемое пространство, структурирует его и оформляет.

Кроме того, воображаемое географическое пространство, никоим образом не влияющее на образ пространства сценического, способствует не только бесконечным путешествиям персон, но и участвует в их характеристиках, что свидетельствует о тесной связи человека и места. Этот вид пространства увязывается прежде всего с персонами, а не с местом, где они присутствуют. Название страны заменяет им порой имя собственное. У отца Магилены нет имени, он король Неополитанский. То же и у сына коменданта, помогающего Ипалиту, он «из Ыталии Сын Камендацкой». В названии пьесы о палестинских стран царице не содержится ее имени; оно, правда, есть в тексте, но упоминается вскользь. Часто личное имя выступает в связке с топонимом, иногда подавляющим его. Познакомиться с новой персоной – это значит узнать не только ее имя, но и выяснить, откуда она и как появилась здесь: «Скажи, кавалер честны, о фамилии вашей, как вы в Неополитани явилися нашей» (4, 329). Место жительства – важная и обязательная ее характеристика. Отец князя Петра Златых Ключей – «князь Волхван королевства французскаго» (4, 316). Он сам – житель французского королевства. Навестить Петра приходит Рыгандрус, житель неополитанский. Так персоны характеризуются и в заглавиях пьес: «Комедия о прекрасной Мелюзины, яже бысть во Франции» (4, 180). Указывается происхождение и второстепенных героев, имена которых исчезают в потоке событий быстрее, чем главных. Например, в поединке с Петром Златых Ключей участвуют «ковалер арменский», Андрей Скрын, «королевич аглицки» Ланцылонт, но один из соперников кратко назван «италианцем». На свадьбу Петра и Магилены приходят безымянные отец Магилены, короли французский и гишпанский, посол турецкий. Примечательно, что и в названиях пьес существуют отсылки к географическому пространству, в которое они помещаются – «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии».

Не только серьезные пьесы, но и интермедии обозначают географическое пространство, которое в них в отличие от пьес о королевичах и графах приобретает приметы исторического времени. Интермедиальное воображаемое пространство не столь экзотично, как в серьезных пьесах, но и здесь мелькают названия далеких стран и городов. Цыган

называет Королевец (Кенигсберг), где когда-то побывал, вспоминает про Египет, откуда родом все цыгане. Поляк и Мельник беседуют о битве под Каменец-Подольским. Шляхта говорит о Хотине. Грек, как бы намечая реальный путь прибытия греков в Россию, вспоминает про «Молдаву», где пил турецкий кофе, ел изюм, винные ягоды и «шорносливку». Далеко теперь от него Стамбул, где бы он спасся от всяких напастей. Он мечтает попасть в «Нижин», где бы снова пил «волоске вино». Невероятный маршрут намечает Жид, намеревающийся собрать «войско богатое»: «Пойду чрез Ригу, с Риги – до Азова, а оттуда – в Дербень, с Дербени – до Лвова. И так прямо идуцы, дойду до Цариграда ... А я с Полши, с Неаполя, из Риги, из Рима собрав жидов, до Иерусалима Поиду» (4, 529). Это типичный путь героя польской совизжальской литературы[4]. На интермедиальной сцене появляются персоны и из тех же самых стран, что и в серьезных пьесах, как, например, Гишпанец и Француз в «Шутовской комедии». В беседах они вспоминают войну с турками. Лекарь, выходя на сцену, сообщает, что прибыл из Амстердама на корабле «и в Голландии быть случился. А оттуда проехал и Англию всю, а ныне уже и Москву зрю» (5, 742). Самым замечательным примером сцепления признаков географического пространства с именем и характеристикой персоны является выступление Херликина, старающегося попасть за богато накрытый стол и хорошо угоститься. Он так представляется: «Или ты меня не знаеш, Что я природной галанец, А ежели не вериш, вот у меня и померанец (*Вынимает и показывает*)» (5, 574). Он не только называется голландцем, но и демонстрирует участникам действия и зрителям апельсин. Так возникает цветовой символ голландской королевской фамилии. Чаще интермедиальные персонажи располагаются в России. Раскольник рассказывает о Брынских лесах, Керженце и Поморье, Польше, откуда всех не отпавших от старой веры «немилостивно» сгоняют. Могильник припоминает, как его покойный отец «по частенку ходил на Волге» (4, 499). Старик сообщает Цыгану, что пришел из Тулы. Подъячий уверен, что знает все ухватки, «не провернетца у вас ни с Москвы, ни с Вятки» (5, 610). Москва вообще довольно четко вырисовывается в выступлениях персонажей. Шляхта повествует, как к Москве-реке пристало судно, как он там воду пивал. Шут вспоминает в своем завещании про Яузу. Гаер думает, что Молодица приплелась из Шпитальной слободы. Все эти частные замечания не помогают раскрыть образ географического пространства на сцене и только уточняют его. Оно продолжает выситься над реальным, бытовым, пространством, уточняя его в слове.

Реальное пространство любительский театр выстроил очень тщательно, разработав различные его виды. Он различал его как сценичес-

кое и театральное, т. е. происходившее на сцене и за сценой. Эти виды пространства были принципиально разведены, но могли и взаимодействовать друг с другом. Театр, представляя на сцене некоторые события, придавал им глубину, предлагая зрителю поверить в то, что где-то и за видимой сценой вершится действие, т. е. переносил его в театральное пространство. Переход к нему обязательно маркировался в речах персон, которые вообще довольно часто рассуждали о пространстве. Обращение к театральному пространству совершенно необязательно вызывалось нехваткой технических средств для воплощения действия, но делалось преднамеренно, ибо так представлению придавались объемность и полнота. Например, в театральном пространстве происходили дуэли, сражения, казни, но театр мог и не перемещать их за сцену. На глазах у зрителей расстреливают графа Фарсона, закапывают в землю злую Гофмейстершу. Но в пьесе «О Сарпиде дуксе ассириском» злодея Зимфона вешают за сценой, хотя потом его труп оказывается в поле зрения зрителей. Видимо, не особая жестокость этого эпизода, а стремление по-особому организовать пьесу заставило драматурга и постановщика перевести ее в театральное пространство. Туда мог попасть и такой нейтральный эпизод, как написание письма, хотя обычно составление всякого документа подробно представлялось на сцене. О действии за пределами сцены непременно сообщалось, хотя любительский театр все же отдавал предпочтение сценическому пространству.

Он различал два его типа, закрытое и открытое. Чаще всего действие старинных пьес происходит в закрытом пространстве, хотя и открытому этот театр отдает дань. Они могли чередоваться, что создавало динамику спектакля. Например, только что персоны исправно «банкетуют» и тут же, «по отшествии же от стола» (4, 316), выходят на поле сражений и начинают турнир. Закрытое и открытое пространства любительского театра строго детализированы и распадаются на ряд локусов. В закрытом пространстве это дворец и темница, являющие основную антитезу русского театра XVIII в. Они находятся в едином семантическом пространстве и сменяют друг друга на малом отрезке времени. Существует и такой локус, как квартира, замещающая и снижающая дворец. В интермедиях основным локусом закрытого пространства выступают скромные жилища. Это дом одной из персон, Мельника, Доктора, Панталона. Один раз действие происходит в здании Академии, но чаще – в корчмах или харчевнях, где интермедиальные герои жадно едят подовые пироги или напиваются. Там их и нещадно обманывают, как, например, Ставленника. Все выше названные локусы относятся к светским, как и театр. В результате появления театра на сцене выстраивается вариант текста в тексте.

Сакрально отмеченный локус любительского театра – это монастырь (церковь), находящийся на особом положении.

Открытое пространство старинных пьес составляют поле брани, лес, сад, пустыня, берег моря (море). Для интермедиальных персон оно выглядит как рынок, где играют в карты прямо на земле, только расстелив плащ, и где обманывают доверчивых покупателей. Действие интермедий происходит и неподалеку от ветряной мельницы. Не раз пространство, в котором находятся интермедиальные герои, никак не очерчено. Где Черт ловит простоватых Мужиков, где встретились Цыган и Литвин, неясно, да это и неважно, ибо внимание зрителя должны привлекать хитрые проделки и мелкие наказания, плутовство и обманы и, конечно, манипуляции с вещами. Пространство в интермедиях, подобно географическому пространству серьезных пьес, чаще называется, чем представляется. Например, Ставленник не называет город или село, откуда он пришел, а только церковь, в которой служит: «Куда даль какая! Иван Предтеча Есть церковь» (4, 475). Он интересуется, где можно найти Маркитанта, и тот отвечает: «Нашу братью ищи там около приказу» (4, 481). Так в интермедиях реальное пространство превращается в воображаемое, где, правда, есть место приказу, рынку, дальней церкви.

Как видим, театральные персоны уверенно размещаются на земле, которая перестала быть землей вообще, например, в моралите, а представлена в виде отдельных локусов, основной характеристикой которых оказывается их предписанная связь с персонами. В каждом локусе могут присутствовать отнюдь не любые персоны. Например, Король и другие представители власти почти всегда пребывают во дворце и очень редко появляются в иных локусах. Не только статус персон, но и их эмоциональное состояние определяет локусы, которые в свою очередь влияют на сценическое поведение участников действия. В печали персоны гуляют по лесам; радуясь, проводят время в садах. Однообразие сценических локусов, видимо, не смущало театральных деятелей XVIII в.; возможно, они стремились его победить, выстраивая дворцы то в Италии, то в Португалии, перенося своих персонажей на берег Нила, а не только условных водных бассейнов.

Самым значительным локусом закрытого пространства был дворец. В этом пространстве действие относительно статично и особых событий в нем не происходит. Здесь размещаются короли и цари. Они учиняют банкеты, «полагают совет». Их окружают высокие персоны, хотя не только Придворные и Сенаторы, но и простой Рыболов мог появиться во дворце. Он приносит царю три перстня, которые «великие киты» проглотили, благодаря чему царь узнает, что его сын жив. Ни в ремарках, ни в речах персон нет конкретных упоминаний о том,

как выглядит дворец. О его убранстве подробно ничего не говорится. Есть, правда, указания на трон и «королевский убор весь на столе у трону» (5, 70). Только эти предметы и характеризуют его. Иногда в аргументах и ремарках дворец даже не упоминается. Если сказано, что Атигрин сидит на троне, значит, действие происходит во дворце. Таким образом, данный локус свидетельствует, в основном, о статусе персоны и пространственными средствами передает тему власти.

Сценическое пространство старинных пьес детализируется и «оживает» благодаря тому, что дворец, этот «кралевский дом», – не единое пространство. На сцене показывается не только тронный зал. В нем выделяются палаты или «царские каморы», куда отправляется, например, Царь в пьесе о палестинских стран царице и другие герои со словами: «Знать, уже время в каморы вступати» (4, 339). Таким образом, эти невидимые каморы означают паузу в действии. Но могут в этом «частном» пространстве разворачиваться и некие события, всегда связанные с эмоциональным миром персон. Тогда эти локусы представляются на сцене, например, как спальни знатных девиц. Там оплакивает свою участь Магилена, влюбленная в Петра. Туда он к ней приходит на свидание. Кралевна принимает Фарсона в некоей палате, где Гофмейстерша оставляет его ночевать. В особую палату царского дворца уводит Шпиналбу Калеандр, на время забывший о Неонилде. Эту палату зритель, правда, не видит. О ней только говорится.

Герои светских пьес, если они не короли, пребывающие во дворцах, окруженных садами, куда они выходят на прогулки, живут на «квартерах». Эти «квартеры» являются пространством, где персоны проявляют себя с гораздо большей свободой, чем во дворце. Конечно, и здесь они соблюдают этикет, но заняты уже не государственными, а частными делами. Данные локусы часто показываются на сцене, но могут также только упоминаться. Например, князь Петр сообщает, что возвращается на квартиру после турнира. Самой квартиры на сцене нет. Также не во дворце живут Пилляд, Орест и Памфил в пьесе о Сарпиде. Они, встретившись там, направляются в свои дома. Квартира же графа Фарсона является локусом нескольких сценических эпизодов. На квартире он принимает Сенаторов, празднуя свой день рождения. Здесь он неоднократно беседует с Хозяином и веселится с друзьями. Сюда приходят королевские слуги. Когда умирает отец Фарсона, ему уже дороги такие апартаменты, но Хозяин щедро предлагает остаться у него, обещая не брать с Фарсона денег. Этот локус обеспечивает не только возникновение ряда эпизодов, но и появление большого числа действующих лиц. Персонам «на квартерах» прислуживают лакеи, пажи приносят сюда пакеты с дурными или добрыми вестями, билеты на театральные представления. В скромных

жилищах существуют незнатные персоны, как Золотарной мастер в пьесе о Фарсоне. Обычно закрытое пространство, в котором эти персоны существует, очерчено очень скупо и даже никак не называется.

Многие персоны не только восседают на тронах, но и томятся в темницах, находящихся как в театральном, так и в сценическом пространстве, выстраивая вместе с дворцом устойчивую семантическую вертикаль. Иногда, чтобы обозначить печальную судьбу персоны, ее просто отводят за шпалеры. О темнице однажды говорят как о находящейся «вне града» (4, 406) или в вертограде. Это редкий случай обозначения местоположения темницы в художественном пространстве. Чаще она представлялась на сцене и помещалась на «малом» театре, т. е. не занимала всю сцену. Ремарки и аргументы не конкретизируют этот локус. Зато, в отличие от дворца, она часто описывается персонами, получая определения мрачной и темной. Называется она гробом или гробницей: «Что ты за пленник сидишь зде в темнице, яко мертвыи, горко в глубокой гробнице?» (5, 259); «Яко бо живыи во гроб положенны» (5, 287), «Темница премрачная мне днес гроб бывает» (5, 288). Именуется она также пропастью глубокой и явно несет значения смерти.

Эпизоды в темнице строились особенно подробно в том случае, когда в нее попадала невинно обвиненная персона. Перед тем как поместить ее туда, драматург воссоздавал предшествовавшие события. Также он обязательно показывал, как освобождают несчастную персону или как ее противник несет заслуженное наказание. Таким образом, этому локусу приписывалась тема судьбы. Ее бесконечные перемены, движение от счастья к несчастью передавались на сцене противопоставлением дворца и темницы. Других путей для ее изображения не было. Чтобы обозначить очередной поворот в жизни героя или разыграть мотив мнимой смерти, драматург спешил поместить его в темницу и делал это не раз. Таким образом, значения темницы расширяются, приобретая символическое звучание. В пьесе о Калеандре главного героя ведут в темницу Сенаторы Кризанты, и он, плача, вещает: «Ничему невинен, за что так не знаю, отчего напрасно так я пропадаю» (5, 255). Затем несчастный Калеандр спит в темнице, и его сторожит караул. Оттуда его освобождает Неонилда. Но он снова и снова «горко в темнице исчезает» (5, 288) и вновь «сумневаетца, за что посажен в темницу, вины свое не зная» (5, 288). Однажды его спасает храбрый Акаматес, убивая одних Воинов и подкупая других. Когда враги Калеандра приходят в темницу, они его там не находят. Оставшийся в живых Воин, указывая на тело только что убитого товарища, уверяет, что Калеандра «смерть зла погубила, з гладу бо и зною живота лишила» (5, 289). Хочет посадить его в темницу и царь Силодон, поверив, что Калеандр лишил чести царицу. Царю наговорили,

что Калеандр с ней «соделал скверност». Царь приходит в ярость и велит заковать Калеандра «в железа», опутать жестокими путами ноги. Также и царицу он велит отдать под арест. И опять Калеандр жалуется и плачет, не понимая, в чем дело. К счастью, его снова спасает Неонилда, и на этот раз до темницы дело не доходит. Но Силодон вновь затевает интригу и все-таки лишает Калеандра свободы, заключает его в башню, высящуюся над Нилом. Он спасается, бросившись в воду.

В темницы попадают и многие другие персоны этой пьесы. Мотивации для этого наказания очевидны в отличие от мотиваций бесчисленных заключений под стражу Калеандра. В темницу отводят придворных дам, так как они не смогли помочь прекрасной Тигрине, и царь желает отсечь им головы. Царь Пранда отправляет туда же свою дочь Хоризу и ее возлюбленного Партулиана, которых затем освобождает Калеандр: «Вас бо, любезных, сотворил свободных» (5, 291). Не менее сложная судьба у персон других пьес, где темница является ключевым локусом. Арестовывают по навету Сенаторов графа Фарсона, отбирают у него оружие и сажают под крепкий караул. Действие в темницу не переносится, но оттуда его приводят по приказу Сенаторов, чтобы расстрелять. Затем и они сами в нее попадают под арест, и их тоже казнят. Коварный Зимфон в пьесе о Сарпиде наговаривает на Ореста, и его ведут под арест. Зимфон требует, чтобы Ореста связали, «обременили» его тело. Утешать его отправляется Пилляд: «На малом диатре являетца Орест, в темнице седящ, и воини, стоящия у темницы» (5, 115). Пилляд остается в темнице, откуда его освобождают с тем, чтобы заточить в ней Зимфона. Таким образом, в пьесе о Сарпиде, «дуксе ассириском», темница также не пустует.

Как видим, вокруг нее строятся однообразные, часто повторяющиеся эпизоды. Этот локус дает возможность развиваться игре, в то время как дворец, как мы уже говорили, всегда сообщает действию статичность, непременно останавливает движение героев. Рассмотрение дворца и его отдельных «камор», квартиры, замещающей дворец и одновременно однородной с ним по функции, а также темницы разрешает сделать вывод о том, что пространство старинного театра строилось продуманно и четко. На сцене не создавалось незначимых, безотносительных к семантической структуре пьесы локусов. Все они несли только за ними закрепленные значения и находились в определенных отношениях друг с другом. Квартира, предназначенная для персон высокого, но не царского рода, просто снижала образ самого высокого локуса – дворца. Темница была противопоставлена дворцу и квартире как низкое высокому, была, в основном, знаком социального отторжения персоны и смертельной опасности. Отдельные «каморы» дворца, записанные за членами царских и королевских семей, высвобождали персону

из сферы общественных отношений и переводили ее в план отношений личных, служили местом любовных свиданий и переживаний, передаваемых в пространных монологах. Представленный нами тип соотношений этих трех локусов закрытого пространства свидетельствует о его развитости и закрепленности каждого из локусов за определенной персоной или ее эмоциональной характеристикой. Так пространство вновь резко сближается с человеком, что происходит также с путем, рассекающим воображаемое географическое пространство.

Старинный театр дополняет список этих локусов, подводя персону к сакрально отмеченной точке, к монастырю или часовне. В этом видится важнейшая характеристика художественного пространства – оно членится противопоставлением сакрального и светского. Это членение и вызывает особый локус. Монастырь или часовня обязательно показывались, но персоны останавливались у их ворот, иногда входили в них на глазах у зрителя, но действие обычно не пересекало границы сакрального и светского и останавливалось или происходило именно на этой границе. Следовательно, монастырь (часовня) существовал в сценическом оформлении спектакля, но реальным локусом все-таки не становился – действие разворачивалось около него. Персона замирала перед сакрально отмеченной точкой пространства. Зато монастырь и часовня были предметом бесед различных персон, они описывались в ремарках и аргументах. «В сем явлении князь Волхван и Петронима приходят в новопостроенной к Магилене монастырь» (4, 348). Монастырь восхищает путников: «Ах, избранное место, честная обитель! Кто есть толь мудры оныя строитель?» (4, 348). Старица называет монастырь «зданием пристойным» и уверяет, что «архитектор должен похвалитца и от всех искуснейших может предпочтитца» (4, 349). Этим «архитектором» оказывается Магилена. Имея крепкую веру к Петру и Павлу, она во сне увидела его меру. Монастырь, называемый также «клештором», становится местом пребывания не только Магилены, но и Петра. В «Комедии об Индрике и Меленде» на сцене показана часовня. Аргумент гласит: «Надлежит быть часовни» (5, 526). Раб входит в эту в часовню, а Индрик из нее выходит. Зритель не видит «нутровых» палат. В «Комедии о Ксенофонте и Марии» на сцене также представлялся монастырь. Действие вновь разворачивалось у входа в него: «Монах отходит в монастырь. Иоанн же пред монастырем упадает на землю» (4, 204). Только в заключительном явлении пьесы об Индрике и Меленде действие происходит в монастыре, где Индрик зрит гроб отца. Этот персонаж проникает в сакральное пространство, что оправдано предстоящим чином погребения. В пьесе о палестинских стран царице действие одного явления происходит даже в церкви во время службы: «Стоящу царю в церкви со многим народом и молящися Богу» (5, 409). Сюда

же приходит мать Царя, чтобы оклеветать царицу. Пребывание Царя в церкви – лишь знак его веры. Здесь сакральный локус никак не связан с развитием действия. Это единственные примеры того, как персоны пересекают границу между сакральным и светским.

Монастырь, часовня, церковь организуют сакральную зону художественного пространства старинного театра. Они знаменуют духовный путь героев, спасая их от греха уныния и отчаяния, но не являются их окончательным пристанищем. Здесь они только пережидают жизненные бури, после чего вновь начинают путь к счастью. Этот локус оказывается точкой, от которой действие движется далее. Параллелью ему являются языческие храмы, воздвигнутые в честь Юпитера и Аполлона в «Акте комедиальном о Калеандре и Неонилде». Здесь персоны вопрошают богов о будущем и молят о помощи в военных действиях. Этот локус конкретизирован – на сцене стоят «истуканы», высятся алтари. Монастырь или часовня в отличие от языческих храмов не имеют конкретных примет. Только в пьесе об Индрике и Меленде над воротами часовни располагается изображение безутешного Индрика, рыдающего над гробом Меленды.

Если такие локусы, как дворец, квартира, темница, были закреплены за определенными персонами и принадлежали им на протяжении всего действия, то монастырь давался не всем и не всегда участвовал в построении семантической вертикали художественного пространства. Его главное значение состояло в том, что он членил художественное пространство на светскую и сакральную зоны. Но основное внимание устроителей старинного театра сосредоточивалось на светской зоне, в которой выделяется и такой локус, как театр.

Театр отличается от предыдущих локусов тем, что не является постоянным местом пребывания персоны и не записан за ней навсегда или на относительно долгое время. Он только в одной пьесе, о графе Фарсоне, на время преображает художественное пространство, что позволяет участникам действия разыграть классический эпизод – театр в театре, который становится важнейшим событием в истории русской сцены. Отражая себя на сцене, театр как бы рисует свой портрет, обогащая его рядом частных деталей[5]. Персоны в этой пьесе охотно рассуждают о театре, предполагая, что люди ходят на театральные представления, чтобы «тамо в забавах всю печаль провождати» (4, 369). Они рассказывают и о том, кто ходит на представления – сама Кралевна «изволит часто в комеди пребывати» (4, 365). Фарсон, желая с ней встретиться, решает пойти туда и посылает своего хозяина предупредить «комедмастера», чтобы тот оставил ему место, и называет цену, за которую он хотел бы посмотреть представление: «За сто или за пятдесят червонных И прибрал бы к нам игор весма склонных» (4,

365). Так уточняются некоторые детали театральной жизни эпохи. «Комедмастер» место предоставляет, и Фарсон отправляется в театр смотреть комедию. В театре играют на «музыках», представляют «интермеди», танцуют. Среди танцующих – Кралевна с Фарсоном. После танца она отбывает в свои «апортоменты». Фарсон посещает театр второй раз уже после того, как совершился очередной поворот его судьбы. Он обеднел и уже не может расположиться на представлении рядом с сенаторами. Теперь он сидит с купецкими детьми. Кралевна догадывается в чем дело и готова принять его на службу. В этом эпизоде просматриваются реалии эпохи[6]. Театр в театре разнообразит устойчивый перечень локусов, задает возможность их варьировать и развивает игру.

Всем локусам закрытого пространства противостоят локусы пространства открытого, являющегося пространством природным. Таким образом, художественное пространство русского театра XVIII в. построено, в том числе, на оппозиции натура/культура, что свидетельствует об использовании театральными деятелями многих возможностей искусства сцены. В природном пространстве герой ведет себя более свободно, и именно здесь сгущается действие, происходят встречи и расставания персон[7].

Наиболее часто в старинном театре показывали лес. Лес – это место опасное. Недаром он называется темнейшим и дремучим. Там таятся «разбойники тирански», одетые в «карсарское» платье. Они производят страшный шум, пугающий всех вокруг: «Что за шум в лесе учинился?» (5, 160). «Невежливо» они выбегают навстречу Тигрине и похищают ее. В другой пьесе разбойники нападают на царицу Беляндру и ее сына, которая кончает с собой, когда сына уводят в плен. В лесу блуждают также страшные «драбанты», рычат свирепые звери, тигры и львы жестокие, ползают «змии», естественно, никогда не появляясь на сцене. Но о них говорят герои, попадая в леса. Наряду с опасностью лес таит в себе возможности перемены судьбы героев, главных и второстепенных. Здесь неожиданно встречаются влюбленные, давно разлученные судьбой. В лесу прячется будущий оруженосец Калеандра Дурилло, забравшийся на дерево от злых врагов, которых Калеандр прогоняет и велит Дурилле слезть с дерева, что тот делает не сразу. Спасенный Калеандром, он долгое время с ним не разлучается. В лесу вообще всегда кого-то спасают. Там происходят невероятные приключения, круто меняющие течение жизни персон. Устав от тягот пути, почивают в лесу князь Петр и прекрасная Магилена. Он не кажется им страшным. Она называет лес «дубравой», он – «рощей преизрядной и собой зеленой»: «Воздух благоприятен видитца мне быти, извольте, дражайшая, мало опочити» (4, 345). Но этот

локус не может оставаться благоприятным, и герои разлучаются. Оставшись одна, Магилена называет лес пустыней. Старица, встретившись с ней, тоже говорит о лесе как о пустынном месте. Очевидно, что с введением слова *пустыня* происходит семантическое наполнение такого локуса, как лес. Это слово не несет сакральных значений и только подчеркивает опасность леса.

Кроме того, лес – это то пространство, в котором с особенной силой раскрывается эмоциональное состояние персон, непременно печальное. Всякий раз, когда жизнь «пременяется», они бродят по лесу. Там они плачут и рыдают, пытаются даже покончить с собой, что иногда им удается. Так, Калеандр, плача, говорит: «В лесе гуляю, Себя забавляю ... В слезах пребываю» (5, 244). Расхаживая по лесу, он жалуется на свою судьбу: «Буду аз в сем лесе до смерти ходити, в горесной печали вовеки так слыти» (5, 281). Тут же лежит и охает Партулиан, умирающий от любви. Он хочет остаться в лесу навсегда. Там гуляет Тигрина, оплакивая свою участь. В лесах и пустынях желает жить Кризанта, осознав, что она совершила, засадив в темницу невинного Калеандра. Она бродит «в лесах по берегу моря и сетует» (5, 293). Обратим внимание на сближение леса и моря, как локусов с однородными значениями, что мы покажем далее.

Лес бывает и местом ссылки, наказания. В лесу, или «густой роще», оказывается несчастная королева Беляндра с сыном. «В пустые лесы» Гарпаг просит Пастыря отнести отрока Кира. Тот обещает отдать несчастного отрока «в леса» свирепым зверям, но сам берет его на воспитание. В «далние дубровы» требует отослать Царь невинную Царицу с детьми.

Изображение леса на сцене не есть открытие светского любительского театра. Уже в панегирических пьесах, в «Царстве мира» и «Торжестве мира православного», из леса выходили Сатиры лесные и по своему обычаю плясали. Здесь лес только декорировал сцену. В светском же театре он становится особым пространством, где персоны переживают драматические «премены» судьбы, раскрывают свои эмоциональные состояния, граничащие с отчаянием. Кроме того, в лесу действие развивается с большей долей интенсивности, чем в различных локусах пространства закрытого типа.

Не раз на сцене показывался сад, вертоград. Его появление на русской сцене отнюдь не случайно. Так воспроизводилось всеобщее увлечение новой для того времени культурной средой, которая сама стремительно театрализовалась, становясь сценой, определяющей тип поведения посетителей сада. Его пространство выстраивалось по правилам сценического искусства, и, например, парковые постройки пре-

вращались в декорации[8], становясь и собственно театром («зеленый» театр). Таким образом, сад на сцене можно считать еще одним проявлением удвоения театрального кода. «На протяжении ... столетия на сцене театра, наряду с архитектурными урбанистическими фантазиями, следующими барочной традиции, все чаще появлялись картины природы, воспроизведенной в виде пейзажного парка»[9]. Это веяние коснулось и русской сцены.

Театр представлял сад не только в светских пьесах, но и в пьесах на библейские сюжеты, как в «Комедии о Есфире царице, в нейже показует о ненависти и о протчем». Здесь Есфирь сначала гуляет с Девицами в лугах, веселится, взирая на воды чистого источника: «Дивно лекарство слышать шум водный, обоняти воздух цветов благовонный» (4, 275). Образ естественной природы, где явно отмечены луг и источник, сменяет сад. Есфирь устраивает пир в саду с надеждой на то, что царю Артарксерксу это место «явится ... приятно ... место есть веселое, цветы украшают и леса шумящие мало прохлаждают. Фонтаны различныя могут быть приятныи и вся украшения зде суть благодатныи» (4, 284). В этом кратком описании подчеркивается приятность и веселость сада, его особая украшенность. Не только Есфирь, но и Садовник приглашает Царя полюбоваться садом, «посмотрети вещей», которые он сотворил. Так акцентируется искусственность природного пространства, представленного на сцене.

В саду, в отличие от леса, не происходит особых действий. Здесь персоны дают волю нежным чувствам, а также просто гуляют, как, например, Король, который «после банкету в лесу гуляет» (5, 77) или граф Фарсон, ожидающий решающего свидания с Кралевной. Мы не видим его в саду. Фарсон только сообщает, что он идет «в сад гуляти» (4, 391). Главное отличие данного локуса от других состоит в том, что именно в саду персоны вели жизнь чувствительного человека. Здесь они влюблялись, здесь происходили решительные объяснения и даже дуэли соперников. Ремарки пьесы об Ипалите и Жулии прямо указывают, что на сцене должен быть сад, скрытый «малым» занавесом. Когда занавес открывается, зритель видит, что в нем гуляют юные девицы, Лушница и Жулия. Жулия в саду назначает свидание Ипалиту. Здесь же встречаются Дукс и Лушница. В другом явлении этой пьесы на «большом» театре заседают важные персоны, но уже «завесом сад уготовлен» (5, 488). Жулия уговаривает свою подругу идти в сад гулять и встречаться с возлюбленными: «Тамо о любви их насладимся И купно с ними повеселимся» (5, 488). Вечереет, и они уходят в сад. В королевский сад по приказу Мамки пробирается князь Петр в пьесе о Петре и Магилене. Сад здесь – не только место действия. Он становится фигурой описания. Князь Петр, срав-

нивая свою возлюбленную с солнцем, говорит также, что не знает, что у него перед очами – может быть, это «королевской сад красно процветает» (4, 337). Лес и сад противопоставлены как опасное пространство безопасному, хотя и здесь однажды происходят неприятные события – столкновение Ипалита с Сенатором, задевшим Жулию. Этот эпизод становится решающим в его дальнейшей жизни. Отец высылает его из страны.

Представлялось в старинном русском театре также море, которое не раз показывалось на школьной барочной сцене. И это было не обычное море, а то, на берегах которого трудились будущие апостолы. В «Царстве мира» Симон и Андрей на морском берегу шьют свои сети. Услышав призыв Любви небесной, они следуют за ней, все оставляя. Море становится местом действия в «Комедии о Ксенофонте и Марии», где за «средним завесом» видятся «море и корабль с сынами Ксенофонтовыми» (4, 201). Дьявол нагоняет бурю, и корабль тонет, но благочестивых Аркадия и Иоанна спасает Ангел. Тогда братья «возмутся за доски и будут плавати» (4, 203). Дьявол зря радуется своему успеху – братья остаются в живых и, вознося благодарность Господу, отправляются в монастырь. Место действия тут же меняется, что подчеркивает ремарка: «Море снять и поставить монастырь» (4, 203).

В светских пьесах показ моря, свидетельствовавший об искусности постановщиков, был тесно сопряжен с темой опасности, подстерегающей различных персон. Видимо, так на сцене оживали известные представления о пучинах моря житейского. Море представлялось еще более опасным, чем лес, так как уверенно приближалось к пространству смерти. Из моря выходил страшный змий и всех пожирал: «Выходит зми из моря и бросаетца на всех» (5, 141). В море персоны погибали, как юный Эдомир, которого Мамка отвела на берег моря погулять, от печали горькой себя забавлять. Его мать, Тигрина, страшится этой прогулки, предчувствуя ужасное: «Подите, гуляйте, толко бережненко, и так во мне сердце есть ныне нудненко» (5, 212). И не напрасно. Эдомир тонет в море. Об этом трагическом случае сообщает Вестник. Эпизод гибели юного Эдомира перенесен за сцену, что не отменяет его трагичности. За сценой также происходило много других морских бурь, вызывавших кораблекрушения. Раб в пьесе об Индрике и Меленде доносит о том, что «многоветренною бурею корабль о камень розбиша И тако оной (адмирал. – *Л.С.*) утопоша» (5, 470). Также в «Акте Ливерском» Дядька повествует, как он шел морем со своей командой и был разбит «карсарами» и сам сделался их «неволным» соучастником. От грешного пути жизни его спасла морская буря: «Бунтующей ветр толь на нас сердился, Что наш корабль в Англии очютился» (5, 396). На берегу моря персоны умирали от любви, пронзая себя «пугиналами». Как

и лес, море – это то место, где с наибольшей силой передаются их эмоциональные состояния. Дочь царя, Тигрина, бросается на берег моря оплакивать свою судьбу. Она готова покончить с собой, как и ее возлюбленный Алкалес, который ходит по берегу моря и плачет. Он тоскует как раз по Тигрине. На берегу моря решается судьба несчастной палестинских стран царицы. Появляются «корабленицы» и увозят с собой царицу и ее сына: сажают на корабль и отплывают. Не все персоны переживают такие неприятности на берегу морском. Ничего не случается на берегу моря с царем Силодоном. Он здесь просто гуляет с Сенаторами. Заметим, что на берегу моря также расположен храм Аполлона, где ему приносят жертвы различные персоны.

Конечно, из морских волн персоны могли выходить живыми, и их чудесное спасение представлялось на сцене. Кризанта, находясь на берегу, видит Калеандра по морю на доске «плоуща»: «Что зе са стень по моря ся кажет? ... *Калеандр плавает по морю на доске и утопает*» (5, 295). Его спасает Нептун, который, правда, сначала хочет его утопить: «Вси бо нечаянно в море утопают, от моего гнева горце пропадают» (5, 295). Затем все же избавляет от смерти по приказанию Юпитера. Нептун яростно плещет по морю руками, волнует его. Затем, взяв Калеандра за руку, выводит на мель морскую, где, прижавшись к доске, тот лежит и плачет: «Морския бо волны меня утопили, знатно бы конечно совсем погубили» (5, 296). В таком состоянии его находит Кризанта, снимает с доски и утешает. Заметим, что Калеандр еще раз оказывается во власти Нептуна, когда бросается с башни в Нил. Нептун сразу спасает его от такой напасти. Калеандр потом сетует: «Выплывах из Нила, истомлен волнами и весь обмоченны, залиен водами: лежах в тростнике аз целыя сутки (*указует в море на тросник*)» (5, 346). Он собирается теперь просто ходить по «брегу Нила реки».

Видимо, берег моря мог изображаться поросшим лесом, ибо в аргументах и ремарках иногда бывают одновременно отмечены оба типа открытого пространства. Например: «В лесе з дамами по брегу моря» (5, 145). Это еще раз подчеркивает их связанность. Берег моря, как и лес, однажды назван пустыней.

Среди других локусов пространства открытого типа выделяется пустыня, отсылающая к локусам агиографическим. Она выглядит очень неопределенно, и о ней, в основном, говорят персоны, жалуясь на свою судьбу. Здесь бродит несчастная царица стран палестинских с детьми, хотя ее хотели отвести в леса. Здесь львица похищает у нее сына. Плача, она встречает Женщину и жалуется ей, что «здесь по всяк день смерть пред очесами, Печаль, скорбь, зной и беда пребывает с нами» (5, 419). Здесь царица не слышит пения птиц, даже не может вспомнить «скотов

на земли живущих». Может быть, речь идет о подлинной пустыне, но, возможно, под пустыней подразумевается всякое отдаленное место. Во всяком случае, этот локус тяготеет к сакрально отмеченному пространству, а не только сближается с лесом.

Открытое пространство старинного театра – это и место сражений, турниров и дуэлей знатных персон. Князь Петр прибывает в Неополитанию и отправляется, как сказано в аргументе, «на учрежденное к бою место» (4, 327). Здесь иностранные кавалеры призывают друг друга к поединку. Здесь, по всей вероятности, происходит и следующий турнир. В аргументе это не оговорено. Также граф Фарсон, получив приглашение на «воинское ристание» и «шпажное блистание», отправляется, судя по всему, на поле, находящееся за стенами города, что следует из речей Гофмейстерши: «Или не веси устав града сего? По оддани бо дневных часов градския врата запирают, Во град и за город никого не пускают» (4, 375). Сражаются на поле и другие персоны, как Калеандр с Леандром, Гишпанский король с турками, которых всех «побивает».

Иногда дворец и поле сражения сближаются, что еще раз показывает тесную связь двух видов пространства, открытого и закрытого. Знаменательно, что в пьесе о короле Гишпанском в пятом явлении на сцене остается трон: «Трон открыт стоит» (5, 64). Это свидетельствует об особой точке зрения на происходящее – Король и его приближенные взирают на события, разворачивающиеся почти рядом с ними. Они из дворца наблюдают за сражением с турками: «Ба! Что издали за воинство гуляет? И яко пламем от них пылает!» (5, 64). Ремарка указывает, что стоит «град на стене Гишпански со огнем» (5, 64). Так на глазах зрителей происходит стяжение пространства, что лишний раз свидетельствует о его условности. Видимо, стена града Гишпанского, о которой говорится в ремарке, организует поле сражения: Фелтмаршал обходит войска у стены, Король стоит на стене. Приходят турки и побивают гишпанцев, выводят из города Короля и Фелтмаршала и, конечно, расстреливают.

Чаще эти два вида пространства разводятся. В «Акте Ливерском» точно сказано, что пока идет битва – «покуль продолжается иметь кампания» (5, 403), – трон остается закрытым, т. е. находится за малым занавесом. На сцене же Ливерий с военачальниками командует войском, «в стороне же представляются лагери французския, в которыем должно английскому войску следовать» (5, 64). Однажды в другой пьесе открытое пространство требуется Царю не для сражений, а для того, чтобы вершить суд над Царицей при всем народе, который и располагается вокруг его трона молча, «без речей». Таким образом, открытое пространство вновь наделено значениями опасности, как и другие его локусы, за исключением сада.

Итак, художественное пространство старинного русского театра, как географическое, иногда только называлось и фиксировалось лишь в слове. То же самое можно сказать о пространстве метафизическом, мистериальном. Зато пространство реальное было достаточно разработано. Старинный театр представлял на сцене открытое и закрытое пространства, в которых герои вели себя по-разному, выявляя свою зависимость от них. Открытое пространство разрешало им большую свободу, закрытое, напротив, сковывало их в прямом и переносном смысле: дворец, квартира, театр требовали выполнения правил этикета, в темнице герой томился в цепях. Открытое пространство предполагало больший динамизм, чем закрытое: здесь герой проявлял храбрость и силу, любовь и отчаяние, подвергался самым невероятным опасностям. Его подстерегали мифологические и реальные животные, разбойники и пираты. Несмотря на разнообразие событий, с ним происходящих, он очевидным образом подчинялся пространству: во дворце герой не ждал смерти, которая подстерегала его в лесу и на море, в саду он встречал свою любовь. Таким образом, пространство в старинном театре определяло характер и статус героя, развитие сюжета или, напротив, герой проявлял себя соответственно окружающему его пространству, а сюжет разворачивался в зависимости от места пребывания героев.

Примечания

[1] Ранняя русская драматургия. Пьесы любительских театров. М., 1976. Т. 5. С. 182. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте – первая цифра означает том, вторая – страницу.

[2] См.: *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотоп в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1976. С. 250.

[3] Там же.

[4] См.: *Мочалова В. В.* Низовое барокко в Польше. Драматургия и поэзия // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 112.

[5] См.: *Софронова Л. А.* Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке // XVIII век. Сб. 21. Памяти П. Н. Беркова. СПб., 1999. С. 140–141.

[6] См.: *Старикова Л. М.* Новый источник сведений по истории театра в России XVIII в. (эпоха Елизаветы Петровны) // Памятники культуры, 2000. Ежегодник РАН. М., 2001. С. 105.

[7] См.: *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 249.

[8] См.: *Свирида И. И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века М., 2000. С. 14.

[9] *Свирида И. И.* Природа как сцена в эпоху Просвещения // Театр и театральность (круглый стол) // Славяноведение. 1992. № 3. С. 19.

В.И. Новиков

МАСОНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКОВ

Во второй половине XVIII – первой четверти XIX в. (екатерининские и александровские времена) масонство было главенствующим философско-нравственным учением в русском обществе. Основная причина не столько в приходе новых западных идей, сколько в оскудении старой православной идеологии. Очевидно, что масонство внесло свой вклад в художественный язык эпохи. Оно создало собственное художественное пространство.

Хронологически следует начать с изобразительного искусства. На протяжении почти всей первой половины XVIII в. живописец в России рассматривался как ремесленник, назначением которого было украшать интерьер богатых домов. Поэтому, вероятно, первые следы проникновения масонских тенденций заметны в натюрморте, по большей части еще близком к примитиву. Художник, среди прочих предметом повседневного обихода, располагает на столе атрибуты «вольнокаменщичества»: циркули, угольники, даже просто камни. Как пример можно привести «Книги и часы» неизвестного художника первой половины XVIII в. (Кусково). Это становится настолько привычным, что даже не бьет в глаза. Нельзя забывать, что произведения живописи, как правило, делались по заказу. Следовательно, появление масонских символических предметов рядом с привычными каждодневными вещами отвечало запросам потребителя.

Однако натюрморт всегда рассматривался как побочный жанр. Уже в силу этого он не мог играть преобладающей роли. В центре внимания искусства стоял человек, и вообще искусство является одним из способов познания человеком самого себя. Рассматривая взаимоотношение живописи и живой действительности, Й. Хейзинга пишет: «Значению произведений искусства, исстари заключавшемуся в том, что цель его определяется предметом изображения, в значительной степени отвечает портрет»[1]. Портретная живопись была второй об-

ластью (после архитектуры), в которой русское искусство XVIII в. достигло выдающихся результатов. Главной причиной, обусловившей ее расцвет, стало пробуждение человеческой индивидуальности. Масонский антропоцентризм сыграл в этом процессе существенную роль. Вообще масонство в России было ответом общества на своего рода деспотическое государство, созданное Петром I. Вполне правомерно рассматривать российское масонство как протест личности против государственной тирании.

В стенах Академии художеств масонство пользовалось громадным влиянием. Ее долголетний конференц-секретарь А. Ф. Лабзин был одним из лидеров ордена и фактически продолжил издательские предприятия «московских розенкрейцеров» в условиях наступившей александровской эпохи[2]. По своему значению и известности он был вторым человеком (после Н. И. Новикова) в сообществе «вольных каменщиков». В XVIII в. живописцев называли «братьями гармонии» – и уже здесь ощущается очевидная масонская фразеология. Вообще, в списках масонских лож встречаются имена практически всех крупнейших мастеров русского искусства той эпохи – от маститого скульптора Мартоса до юного Карла Брюллова[3].

В среде «вольных каменщиков» не было нетерпимого отношения к отвлеченно-прекрасному, которое проповедовало большинство мистических сект, а позднее даже Л. Н. Толстой. Несмотря на то, что масоны требовали неукоснительного следования строгому нравственному идеалу, они не были ригористами. В своих воспоминаниях архитектор А. Л. Витберг передает слова Новикова: «Весьма несправедливо думают, будто наружные дарования, науки и художества препятствуют человеку внутренно возвышаться к Богу. Когда Бог одарил кого талантом, он обязан быть верным своему призванию, и вообще поэзия и искусства, эти сестры, отнюдь не мешают, но способствуют к внутреннему развитию. Слушая свое призвание, как бы покоряемся мы велению Бога; исполняя оное наилучшим образом, освящая целью высокой, следуя чистому одушевлению, мы служим лучшим образом для прославления Бога. Пусть пути разны – цель одна; пусть всякий исполняет свое, и совокупность сих трудов и усилий не воздвигнет ли настоящий храм Богу из целого мира! И для того-то познание самого себя есть важнейшее познание; оно нам покажет, с чистым ли побуждением избирает душа занятие или нет»[4].

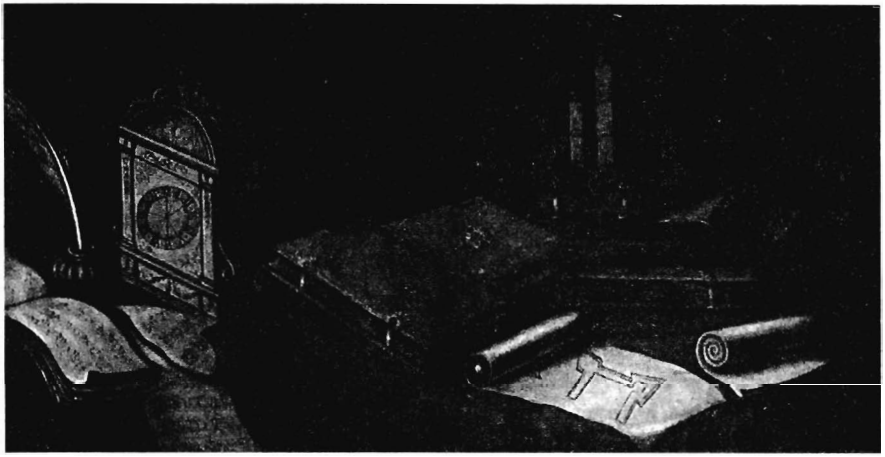
Масонство дало стимул развитию одной из сфер портретной живописи, а именно – интимному мужскому портрету. У масонов было обыкновение дарить «братьям» свои портреты. Это стало не только знаком дружбы, но и символическим залогом братской верности. Кро-

ме того, стены ложи было принято украшать портретами ее членов. К портрету в то время относились так же, как сегодня к фотографии. Но речь идет исключительно о поясном портрете. Именно такой портрет, где все внимание сосредоточивается на лице, способен дать глубокую психологическую характеристику образа. Парадных портретов во весь рост масоны избегали.

В письмах Новикова Лабзину постоянно мелькают просьбы о присылке портретов «братьев» и благодарности при получении их. 27 марта 1798 г. он пишет: «О портретах, что получил, уже выше сказал. Поблагодарите л.<юбезного>д.<руга> Дмитр. Гр. (Левицкого. – *В.Н.*) и поцалуйте за меня... Ежели есть у него еще оконченные портреты, то он весма бы утешил меня присылкою их»[5]. 11 декабря 1802 г. Новиков пеняет племяннику за невнимание: «Дражайший племянник, когда же вы заплотите долг и тем утешите своего дядю? По крайней мере, привезите его с собою, вместо подарка на новоселье. Что? Вы уже позабыли об нем? Но я помню. Я говорю о вашем портрете. Утешьте своего прихотливого дядю сим подарком»[6]. Речь идет о портрете Лабзина кисти Боровиковского.

Из этих писем уже ясно, что крупнейшие портретисты эпохи – Д. Г. Левицкий и В. Л. Боровиковский были «вольными каменщиками». К ним следует причислить Ф. С. Рокотова. Не удивительно, что до нас дошли изображения почти всех известных масонов екатерининского времени. Портретов же Новикова, повторяющих известный портрет кисти Левицкого (1797, ГТГ), существует целых шесть. Вообще его иконография значительно богаче, чем кого-нибудь другого из людей той эпохи.

Однако мир мертвой природы отнюдь не уходит с полотна. В произведениях портретистов-масонов он по-прежнему несет важнейшую знаковую функцию. Человека обязательно окружают различные предметы, свидетельствующие о его принадлежности к ордену «вольных каменщиков». Здесь и книги, и музыкальные инструменты, и те же циркули с угольниками (портрет Лабзина кисти Боровиковского, 1805, ГТГ). В руках у женщин с портретов Боровиковского розы – символ розенкрейцерства. (Роза символически означает завершенность, совершенство.) Например: портрет О. К. Филипповой (около 1790, ГРМ); портрет Е. А. Нарышкиной (1799, ГТГ). Подчас именно наличие подобного окружения дает весомый повод причислить изображаемого к масонам. Примером является автопортрет А. Т. Болотова (1789), где перед ним на столе лежат в порядке различные масонские символические атрибуты. Именно это дало основание Т. А. Бакуниной внести имя Болотова в свой



Неизвестный художник перв. пол. XVIII в. Книги и часы. Холст, масло. 1740-е гг. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»

известный словарь российских масонов.

Особняком стоит Рокотов. Его модели представляются зрителю как бы «вещью в себе». За их мягкой сдержанной улыбкой скрывается глубокий внутренний мир, куда нет доступа. Кажется, они не столько реальные люди, сколько плод фантазии живописца. Персонажи Рокотова словно существуют вне времени и пространства. Их ничто не окружает – ни бытовые предметы, ни пейзаж. Создается впечатление, что художнику совершенно не интересен реальный жизненный фон. Ему важен только человек, являющийся сам по себе «конгломератом всех вещей»[7]. Портреты работы Рокотова являются наиболее законченным воплощением масонского антропоцентризма.

Левицкий по праву считается крупнейшим русским портретистом XVIII в. Сама Екатерина II отдавала ему пальму первенства, несмотря на обилие в С.-Петербурге иностранных мастеров. Знаменитый портрет-картина «Екатерина-законодательница» (1782, ГТГ) стал живописным символом эпохи. Ее «программа» была разработана Н. А. Львовым. Ей созвучно описание портрета в оде Г. Р. Державина «Видение музы», из которой видно, сколь мистически воспринимали эту картину многие современники:

Мое все зданье потряслось,
Раздвиглись стены, и стократно
Ярчее молний пролилось

Сиянье вкруг меня небесно;
Сокрылась, побледнев, луна.
Виденье я узрел чудесно:
Сошла со облаков жена, –
Сошла – и жрицей очутилась
Или богиней предо мной.
Одежда белая струилась
На ней серебряной волной.
.....
Простертой на алтарь рукою
На жертвенном она жару
Сжигая маки благовонны
Служила вышню божеству[8].

Успех у императрицы привел к тому, что Левицкому позировали практически все представители официоза екатерининского времени. Но одновременно Левицкий был близок с Новиковым. Как уже сказано, он пишет портрет знаменитого масона, ставший широко известным благодаря репликам кисти других художников, а также и копиям. По рекомендации Новикова Левицкий был посвящен Лабзиным в «вольные каменщики» в 1798 г. Они вместе инициировали в 1800 г. ложу «Умирающий сфинкс». На портрете Лабзина работы Левицкого (частное собрание, Париж) оригинал опирается рукой на статуэтку сфинкса.

Боровиковский считал своим подлинным призванием религиозную живопись. Портреты он (по собственному признанию) писал исключительно ради заработка. Однако, несмотря на то, что он принимал активное участие в росписи целого ряда церковных сооружений (в том числе Казанского собора в С.-Петербурге), он остался в истории русского искусства прежде всего как выдающийся портретист. Первыми успехами Боровиковский был обязан покровительству своего земляка Левицкого, который ввел молодого человека, отличавшегося страстной религиозностью, в круг Лабзина. Боровиковский был посвящен в масоны в ложе «Умирающий сфинкс» в 1802 г.[9]. Однако его отношения с Лабзиным не сложились. Уже через два года Боровиковский покинул эту ложу. Художественным свидетельством временной близости является уже упомянутый портрет из собрания ГТГ, на которой Лабзин изображен со всеми основными масонскими атрибутами (циркуль, молоток, раскрытое Евангелие); своеобразным фоном служит статуэтка сфинкса. Кажется, знаковость этой миниатюры доведена до логического предела.

В дальнейшем Боровиковский был причастен почти всем мистическим кругам александровского времени. В то же время он оставался истово православным. По свидетельству племянника, Боровиковский никогда не приступал к работе, предварительно не отстояв молебен в церкви[10].

Широкое распространение масонства в России хронологически совпало с эпохой расцвета русской архитектуры XVIII – начала XIX в. Одновременно это было время бурного усадебного строительства. Очевидно, что масонство наложило свой отпечаток и на облик городов, и на мир русской усадьбы – и не только как на культурное явление, но и в чисто бытовом аспекте. Архитектура причислялась масонами к семи «королевским искусствам». Садоводство рассматривалось как составляющее этого «королевского искусства». Масонский символизм уподоблял сад (парк) Эдему, из которого был изгнан праотец Адам. Одна из целей морального самосовершенствования, к которому стремились «вольные каменщики», – вновь обрести Эдем. Усадьба символически представляла жизнь человека в ее зримых, как предметных, так и духовных, ипостасях. Она была идеальной моделью бытия человека[11].

Масонская усадьба должна была прочитываться как эзотерический текст. Планировка парка соответствовала геометрической масонской символике. По парку были разбросаны различные знаки (урны, колонны, обелиски с надписями и эмблемами), подлинный смысл которых был понятен только посвященному. Эти знаки искусно встраивались в пейзажный парк. Они служили не просто украшениями, но вписывались в определенную магическую систему. В некоторых усадьбах строились специальные парковые павильоны, предназначенные для ритуального масонского действа. Это были своего рода масонские храмы. Прогулка по подобному парку превращалась в моральное странствование.

Уникальным образцом масонской усадьбы была «подмосковная» усадьба И. В. Лопухина Савинское (сохранился парк)[12]. Эта достаточно скромная усадьба производила на современников чрезвычайно сильное впечатление. Свидетельством тому – пространные поэтические описания (А. Ф. Воейков, И. М. Долгорукий). Главный дом Савинского был подчеркнуто прост и не блистал никакими архитектурными достоинствами. Остров посреди пруда носил название «Юнгов остров» (по имени английского поэта Э. Юнга (1683–1765), родоначальника так называемой кладбищенской поэзии). На этом острове находился памятник Ф. Фенелону (в виде урны). «Юнгов остров» в Савинском описан В. А. Жуковским («Вестник Европы», 1809, № 4). Неподалеку от памятника Фенелону находился «храм Дружбы», парковый павильон кубической формы с низким куполом и портиком из четырех тосканс-

ких колонн с треугольным фронтоном. Он был посвящен фельдмаршалу князю И. В. Репнину, одному из виднейших масонов. В парке Савинского были также другие памятники: Диогену, Лейбницу, Конфуцию, Эккартсгаузену (виднейшему немецкому мистическому писателю), К. Кульману (проповеднику учения Я. Беме, сожженному в Москве в 1689 г.), М. В. Ломоносову. Все это люди, чья жизнь была высоким нравственным подвигом. Еще одно парковое сооружение в виде пирамиды, на пьедестале которого находился череп со скрещенными костями, было посвящено дяде владельца масону А. Лопухину, дидактическому поэту, сотрудничавшему в новиковских журналах.

«Храм Дружбы» в Савинском, возможно, предназначался для проведения ритуальных масонских собраний. Подобные строения встречаются и в других усадьбах. Прямой аналогией является так называемая Киндяковская беседка в Винновке (Киндяковке, близ Симбирска, ныне в черте города). «Киндяковская беседка» – круглое купольное строение с четырьмя портиками и стоящей наверху статуей св. Иоанна. Это был масонский храм, специально построенный помещиком В. А. Киндяковым для собраний ложи «Златого Венца» (в которой состоял молодой Н. М. Карамзин). «Киндяковская беседка» погибла в 1920-х годах. Известны фотографии и акварельное изображение (Ульяновский дом-музей И. А. Гончарова). В Семеновском-Отраде у самой границы усадьбы находится небольшое сооружение из красного кирпича, расчленяющееся в плане на основной прямоугольник, вытянутый с запада на восток, и два восьмиугольника. Это строение специалисты считали сараем или кузницей. Можно полагать, что это также масонская постройка. Скорее всего, здание служило для ритуальных целей «вольных каменщиков». Косвенным подтверждением является то, что ансамбль усадьбы создан Баженовым, одним из влиятельных российских масонов[13].

По воззрениям масонов, основы храмового строительного искусства были заложены в Древнем Египте. Отсюда «египтомания», ставшая знаковой чертой архитектуры рубежа XVIII–XIX вв. Достаточно указать на Румянцевский обелиск (Бренна) и ростральные колонны на стрелке Васильевского острова в С.-Петербурге (Тома де Томон). Ради увековечения памятных событий, прежде всего посещения царствующих особ (Екатерины II, Александра I), в усадьбах также ставятся обелиски. Среди парковых сооружений часто встречаются Египетские павильоны с лотосообразными колоннами (Царское Село, Кузьминки). Двери главного дома усадьбы иногда вместо обычных львов охраняют скульптуры сфинксов.

В системе масонской символики пирамида несет на себе большую знаковую нагрузку. Строгая геометрия пирамиды свидетельствует о том,

что этот символ – принадлежность новой картезианской эпохи. Основание пирамиды – земля; вершина – конечная точка всех вещей. Вершина с основанием соединяется треугольными гранями, символизирующими огонь, божественное откровение и тройственный принцип творения. Следовательно, пирамида символически воспроизводит весь процесс творения. В усадьбах, созданных Н. А. Львовым, часто встречаются миниатюрные пирамиды, сооруженные над погребами.

Масонская символика постоянно присутствует в декоре фасадов усадебных домов. Пример – своеобразный звездный пояс дворца в Яропольце Чернышевых. Сюда же следует отнести многочисленную солярную символику в декоре построек в неоготическом стиле (конный двор в Красном). В росписях гризайль часто можно видеть циркули, угольники и прочие строительные инструменты (традиционные масонские символы), а также развернутые свитки, книги, розы (уже помянутый розенкрейцерский символ). Все это свидетельствует о широком распространении масонского символизма. Он до некоторой степени стал не только языком культуры, но и языком частной жизни эпохи расцвета русской усадьбы.

Дворцовый ансамбль в Царицыне – общепризнанно самое яркое выражение масонского архитектурного языка. В противовес другим загородным дворцам комплекс в Царицыне вовсе не место увеселения, а, скорее, скорби, покаяния. Перенасыщенность масонской символикой производит даже несколько гнетущее впечатление. Посетитель входит через арку, острые камни которой символизируют терновый венец. Рядом на пилонах знак трех горящих свечей – символ угасания жизни человека. К дворцу ведет мост, странные четырехугольные колонны которого напоминают ножи; они перемежаются с круглыми колоннами, подобными свечам. На стенах дворца и павильонов многочисленные солярные знаки и шестиконечные звезды.

Однако внутренний мир российских масонов не был столь уж безрадостным. В мемуарах знаменитого медальера и графика Ф. П. Толстого имеется описание масонской ложи «Избранного Михаила». Оно производит гораздо более благостное впечатление, соответствующее характеру художника: «Все внутреннее устройство ложи было принято на себя мною... Огромная зала... изображала со всех сторон открытую, без потолка, ионического ордера колоннаду в саду с антаблементом; колоннада и антаблемент по стенам залы были деревянные, а стены между столбов расписаны садом и воздухом, так же, как и потолок... На столбах гораздо выше их половины кругом всей залы спускалась до самого пола голубого цвета драпировка из тонкой шерстяной материи, обшитой золотым галуном и бахромой... Потолок залы, сделанный плоским сводом, долженство-

вавший изображать небо, выкрашен был голубым колером, слившимся с воздухом, написанным по стенам залы; на нем изображались все созвездия северного небесного полушария, видимые в ночи над Петербургом в Иванов день – большой праздник масонов. Они изображены были на небесном своде стеклянными золотыми пятиугольными звездами первых пяти величин и размещались верно проекции, сделанной мною с созвездия очень хорошего сферического глобуса северного полушария»[14]. Из этого описания очевидно, что внутреннее убранство ложи должно было символизировать утраченный Эдем.

Совсем другой характер носила домовая церковь в доме обер-прокурора Синода и министра народного просвещения А. Н. Голицына на Фонтанке. (По преданию, в этом доме на квартире братьев Н. И. и А. И. Тургеневых Пушкиным написана ода «Вольность».) Общий замысел храма и его интерьера принадлежал Воронихину, иконостас и настенная живопись – Боровиковскому, разработка и окончательное завершение деталей – Витбергу. Все трое – масоны. О внутренности церкви можно составить представление по позднейшему описанию: «Мрачный притвор служил символом тьмы павшего человека; он соединялся с церковью лестницей из семи ступеней, в память принятой масонами от древних алхимиков мистической лестницы из свинца, латуни, меди, железа, бронзы, серебра и золота. Такой же скрытый мистический характер был придан Витбергом каждой детали храма. Рядом с ним была устроена личная молельня Голицына. Это были две маленькие комнатки, совершенно темные, с наглухо заложенными окнами, куда не проникал ни один посторонний звук. Посредине стояло подобие гроба, покрытое плащаницей. Молельня освещалась лампадой из красного стекла, сделанной в виде человеческого сердца. Это кровавое сердце казалось раскаленным и жутко светило в темноте. Здесь, вместе с Голицыным, часто молился Александр I»[15]. Из этого описания видно, что церковь представляла собой крипту; по сути дела, здесь не было ничего общего с традиционным православным храмом.

Другим примером организации церковного пространства для целей масонов является несохранившийся, но известный по подробному описанию интерьер церкви архангела Гавриила в Москве (Меншиковой башни), ставшей главным масонским храмом России: «Под куполом на западной стене и над двумя окнами изображено было Всевидящее око, с надписью “illuxisti obscurum” (“просвети еси тьму”); с левой стороны окна – круг с надписью “sine fida” (“без конца”); с правой стороны другого окна – столп; а у столпа – крест и якорь с надписью “spe et fortitudine” (“надеждою и твердостью духа”); на южной стене также между двумя окнами Св. Чаша, с надписью “Redemptio mundi” (“искупление мира”);

с левой стороны окна к алтарю крест, окруженный терновым венцом с надписью “nostra salus” (“наше спасение”); с правой стороны к хорам – жертвенник с курящимся фимиамом, над ним надпись “poenitentia” (“покаяние”); на северной стене, над двумя же окнами – агнец, держащий хоругвь, в средине коей крест: “debet peccata” (“вземляй грехи”); около окна с левой стороны пламенеющее сердце с распростертыми крыльями и надписью “ascendit» (“возносится”)»[16].

В.Л. Боровиковский. Портрет А.Ф. Лабзина. 1805. Цинк, масло. ГТГ

На стенах Меншиковой башни не было традиционных масонских символов: циркуля, угольника, неотесанного камня. Однако имеются другие символические знаки, постоянно фигурирующие у «вольных каменщиков». Прежде всего круг, символизирующий бесконечность Великого Архитектора Вселенной. Изображение столпа вновь напоминает о масонской «египтомании», но столп также олицетворяет собой человека, бредущего во тьме. Якорь и крест около него означают надежду на обретенное спасение. Пламенеющее сердце символизирует любовь, понимаемую как сила взаимного притяжения всего сущего (помимо прочего это солярный символ). В стенах храма все напоминает о том, что целью жизни человека должно быть «искание света».

Нереализованный проект храма Христа Спасителя Витберга является наиболее законченной попыткой создать масонское художественное пространство. Витберг специально ездил со своим проектом в Авдотьино к Новикову с целью получить его одобрение. Патриарх российского масонства благословил замысел архитектора. Витберг задумал систему трех храмов. Первый символизирует тело, второй – душу, третий – дух. Соответственно в плане первого храма – гроб, второго – крест, третьего – круг.

Нижний храм фактически представлял собой крипту в форме параллелограмма, как бы высеченную в каменной горе. Тяжелый портал под-

держивается массивными египетскими колоннами. Он утопает в темноте; дневной свет проникает только из верхнего храма. В этой крипте должны были покоиться все павшие во время войны 1812 г.; на стенах предполагалось высечь их имена.

На нижнем храме, как на основании, сооружается крестообразный храм. Это храм человеческой жизни и человеческих страданий. Он как бы символизирует крестный путь от рождения до смерти. Из нижнего храма в средний ведет лестница, украшенная скульптурами ветхозаветных пророков. Его внутренняя роспись должна была представить всю евангельскую историю.

Весь ансамбль венчает третий храм, представляющий громадную ротонду. Это круг, о символике которого уже говорилось. (Интересно отметить, что поданные на объявленный Александром I конкурс проекты других выдающихся архитекторов-масонов Кваренги и Воронихина также являли собой торжественную ротонду.) Верхний храм полон света, невозмутимого покоя и как бы погружает молящегося в вечность. Внутренность подчеркнуто строга, нет ни росписей, ни образов, ни статуй. Единственно купол ротонды обрамляют архангелы, составляющие своего рода ангельский венок.

Все эти произведения живописи и архитектуры свидетельствуют, что масонское художественное пространство, являясь выражением эзотерической философии «вольных каменщиков», характеризуется прежде всего насыщенностью различного рода масонской символики и вплоть до малейших деталей подчинено задаче духовных поисков бродящего во тьме человека. Каждой такой детали надлежит стать вехой на его пути к обретению истинного света.

Примечания

1 *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988. С. 277.

2 См.: *Серков А. И.* «Племянник» Новикова – А. Ф. Лабзин // Масоны и масонство. Сб. статей и документов. Вып. 3. М., 1998. С. 20–33.

3 *Сахаров В. И.* К биографиям А. Ф. Лабзина, К. Н. Батюшкова, М. Н. Загоскина, К. И. Брюллова // *Сахаров В. И.* Иероглифы вольных каменщиков. М., 2000. С. 192–194.

4 Записки академика А. Л. Витберга, строителя храма Христа Спасителя в Москве // *Новиков В. И.* Масонство и русская культура. М., 1998. С. 288.

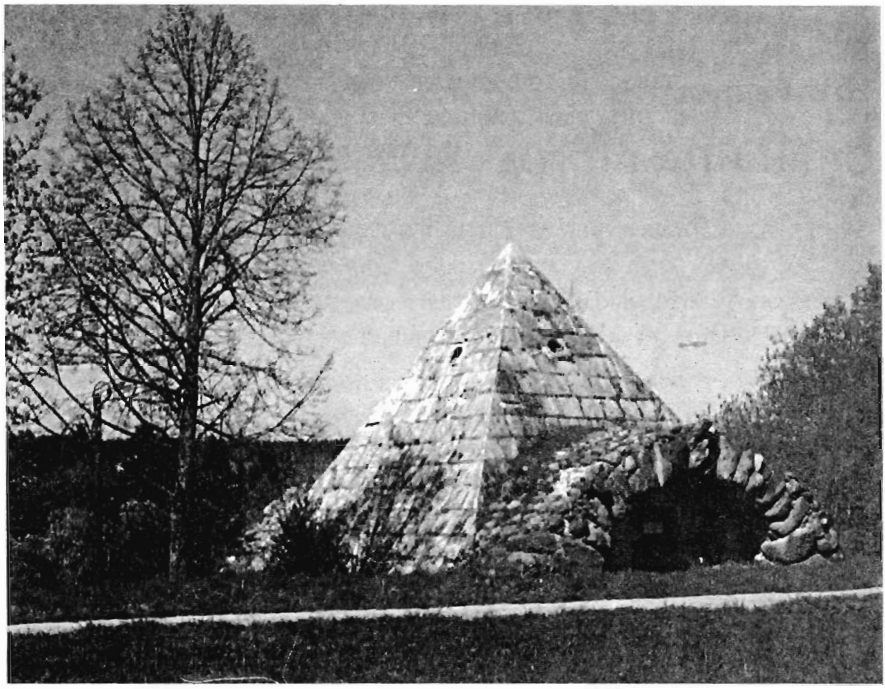
5 Письма Новикова. СПб., 1994. С. 53.

6 Там же. С. 70.

7 См.: *Лебедев А. В.* Рокотов. М.–Л., 1945; *Лапшина Н. А.* Рокотов. М., 1959.

8 *Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987. С. 43.

9 См.: *Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–



Погреб-пирамида в усадьбе Митино. Архитектор Н.А. Львов.

19 веков. М., 1975. С. 212.

[10] См.: *Боровиковский И. И.* Краткие сведения к биографии Владимира Лукича Боровиковского // Киевская старина. 1884. Апрель.

[11] См.: *Свирида И. И.* Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 139–150.

[12] О Савинском см.: *Гаврюшин Н. К.* Юнгов остров. М., 2001.

[13] См.: *Сахаров В. И.* К истории масонского храма // Русская усадьба. 1999. № 5(21). С. 240–243.

[14] Цит. по: *Пассек Т. П.* Из дальних лет. М., 1963. Т. 2. С. 39.

[15] *Яцевич А. Г.* Пушкинский Петербург. СПб., 1993. С. 39.

[16] *Розанов Н. П.* Церковь архангела Гавриила в Москве на Чистом пруде, или Меншикова башня // Русские достопамятности. М., 1883. Т. 2. С. 21–22.

И. И. Свирида

ОТ АНТИТЕЗЫ ГОРОД – САД К ГОРОДУ-САДУ

Город и сад относятся к числу основных локусов, с которыми связана жизнь человека и развитие мировой культуры. Им принадлежит важнейшая практическая и символическая роль в структурировании и осознании пространства, как земного, так и небесного. В ходе этих процессов между городом и садом складывались различные отношения. Если сад не мог конкурировать с городом в многообразии его практических функций, то семантически сад как топос в истории культуры оказался, по крайней мере, столь же продуктивным.

Образ сада, восходящий к архетипу Эдема и слившийся с образом божественной природы, неиспорченной деревни, как правило, противопоставлялся образу испорченного города, также имеющего библейский прототип – «великую блудницу» Вавилон. Не менее значимой оказалась классическая традиция, заложенная Горацием в эподе «Сельский Альфий»:

«Блажен, кто вдалеке от всех житейских зол,
Как род людей первоначальный,
На собственных волах отцовский пашет дол,
Не зная алчности печальной…
Бежит он Форума,
Зато с раскидистой и юною лозой
Высокий тополь сочетает….»[1]

На протяжении последующих эпох эти начальные строки в различном претворении звучали как гимн сельской жизни. То, что у Горация речь шла скорее о неосуществимой мечте, чем состоявшейся реальности, и что приведенные слова были вложены в уста ростовщика Альфия (это придавало эподу оттенок иронии), не сыграло роли. Приведенные строки повторялись и варьировались. Спустя более чем два тысячелетия Вячеслав Иванов писал:

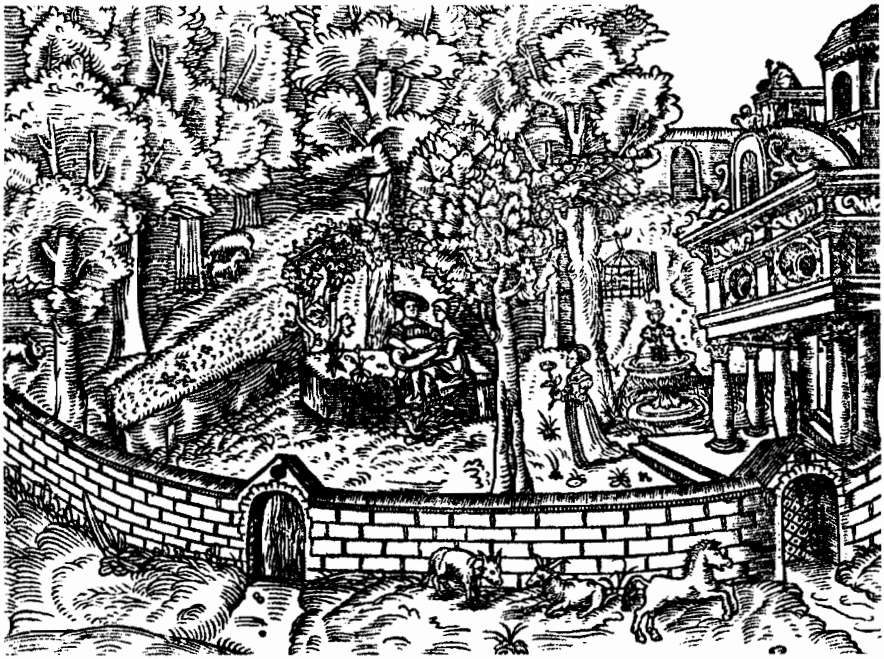
«Журчливый садик, и за ним,
Твои нагие мощи, Рим!»
«Здесь, Капитолия и Форума вдали,
Средь увядания спокойного природы,
Я слышу Августа».

Однако в мировой культуре прослеживается и противоположная отмеченной тенденция к сближению образов города и сада. Поскольку оба они прошли через все культурные эпохи, то уже благодаря этому обрели некоторые общие черты, а в ряде случаев и общие признаки, заложенные в мифологические времена и связанные с первоначальным сакрализованным представлением о пространстве. Если прообраз сада в качестве культивированного пространства можно видеть в первом огороженном дереве как объекте культа, то прообразом города послужил некий алтарь, храм. И сад, и город в своей символике, хотя по разным признакам, оказались связаны с материнским архетипом, мифологемой Великой Матери, с образом Матери-Земли[2].

В Библии саду, как и городу, приписывалось божественное происхождение: «И насадил Господь Бог рай в Эдеме на Востоке» (Быт. II, 8), а Небесный Иерусалим сошел «от Бога с неба» (Откр. XXI, 2). Тот и другой предстали во всей красоте. Так опосредованно сблизились разделенные в других библейских текстах характеристики сада и города.

Согласно мифопоэтической традиции город мог располагаться на трех уровнях – небесном, земном и подземном. Аналогично сад. В христианской культуре он выступает в качестве Рая земного и небесного. Еще с Гомера в описании Аида появились Елисейские поля или Элизиум – место для праведников (Одиссея. 1V, 561–569). Луг, омываемый подземными реками, был частью топографии Аида, а происхождение Персефоны, супруги его властителя, связывалось с образом не только подземной, но и земной сельской жизни, так как Персефона была дочерью богини плодородия и земледелия Деметры. Не случайно у А. А. Ахматовой прозвучит: «Я там иду, где ничего не надо, / И дует ветер из другого сада.

Сакрализованные сад и город выступали как огражденные, хотя Эдем не описан в Библии как hortus conclusus[3]. При этом в саду символизировалась и сакрализовалась ограда как таковая с - «сад заключенный» служил символом и местом пребывания Богоматери. В городе же, где ограждение в качестве оборонных стен функционально было более значимо, символическое значение приобрели ворота как место ее разрыва – Новый Иерусалим, окруженный «большой и высокой сте-



Земной Рай. Гравюра из книги М. Бельского «Хроника или история мира». Краков. 1564.

ной», имел двенадцать ворот, которые не запирались, тем не менее в него не могло войти «ничто нечистое» (Откр. XXI, 12, 25, 27)[4].

Сад и город представляли различные начала – один олицетворял природу, а тем самым символизировал божье творение, другой – цивилизацию как дело рук человеческих. Поэтому топос сада по преимуществу выступал носителем священного начала, а топос города – прежде всего мирского (за исключением Небесного Иерусалима)[5]. Если сад всегда хранил «воспоминание об утратившем силу религиозном опыте», а эстетическое созерцание природы всегда имело «некую религиозную значимость»[6], то город, уже согласно Библии, потерял сакральный ореол, перестал быть носителем творческого духа, средоточием искусств. «И голоса играющих на гуслях, и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; не будут уже в тебе никакого художника, никакого художества, и шума от жертвенников не слышно уже будет в тебе», – говорилось в Евангелии относительно Вавилона (Откр. XVIII, 22).

Однако еще до того, как «святой город Иерусалим, новый ...приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. XXI, 2),

должен был сойти на землю, сложился образ города-блудницы, который противостоял образу города-девы[7]. Небесному Иерусалиму постоянно противополагался земной город, «Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (Откр. XVII, 5), «великая блудница» (Откр. XVIII, 2). Этому городу суждено пасть, так как «он яростным вином блуда своего напоил все народы» (Откр. XIV, 8)[8]. Сад не знал такой внутренней антиномии, он сохранил целостность своего топоса. Его антагонистом служил как хаос, так и пустыня, неоднозначная в своей характеристике. В отличие от сада, она не имела божественного прототипа[9], была «безвидна и пуста» (Быт. I,2). Образ же сада всегда сохранялся как воплощение плодоносящего, порождающего начала. Сожалея, что в современные ему годы «лето от лета сады поэзии хирели и иссыхали», Вагинов обращался к поэтам: «Придя в дом свой, не берите перо и бумагу, но посадите наблюдения свои в мозговую извилину, для сего отведенную, и, утром встав, посмотрите, не стали ли они травой и цветами господа нашего Аполлона»[10].

Со средневековья сад не только олицетворял сакральные и моральные ценности, но служили и местом совершенствования души, общения с Богом[11], в то время как город стал местом празднеств, утративших сакральные основы и значения, его карнавалы – это перевернутый мир, мир наизнанку. В городе, в отличие от сада не связанном с культом плодородия, эротика потеряла покровы, исчезли всяческие табу[12]. Даже сад, который был постоянной обителью добродетели, оказавшись в городском пространстве, мог потерять чистоту. Здесь стало возможным осквернение его мифологических обитателей. Попав в послереволюционный Петроград, герой К. Вагинова «прошел в соседний парк, посмотрел грустно на Еву, прикрывавшую рукой лобок, между рукой и телом видны были черные прутья – шалость местной детворы, взглянул на Адама, продолжение спины Адама было запачкано нечистотами»[13].

Тем не менее, мотив идеального города также оказался весьма постоянным в культуре. Он жил в легендах зачарованных утонувших городов – Атлантиды или Китежа. Попал он и в утопические сочинения. Сады в них заняли меньшее место, чем города и чем можно было бы ожидать. Возможно, в частности, потому, что утопия была порождением Ренессанса, когда города еще не столь докучали людям своими негативными свойствами, а апология города явилась одной из разновидностей тогдашней гуманистической литературы[14]. Поэтому у Т. Кампанеллы появился «город солнца».

Для Т. Мора город был средоточием культуры[15]. Однако в Ренессансе с ним соперничает вилла. Именно она становится интеллекту-

Я.З. Фрей по рис. З. Фогеля. Святилище Дианы сквозь греческую арку в парке Аркадия. Офорт. 1806.

альным центром, а сады, вслед за античными садами Ликея и Академии, – местом ученых занятий. Не только Козимо Медичи и Марсилио Фичино проводили время под Флоренцией[16], но и Филипп Каллимах под Краковом. Он «сиживал в саду Яна Мирики из Щецина» (члена комитета по строительству алтаря Вита Ствоша в Мариацком костеле), где читал историю Венеции Сабеллика вместе «с учеными и владеющими красноречием мужами, Миколаем Мергусем из Нисы и Якубом из Боксиц»[17].

В отличие от садов Ренессанса, которые были местом индивидуализации личности и рождали отношение к природе как к тайне (отсюда появление так называемых секретных садов, giardino segretto[18]), в Утопии Мора сады предстали иначе. Англичанин описывает сады Утопии как чисто утилитарные и коллективные, они включены в казенно-регламентированное пространство. В уходе за ними соревнуются даже не семьи, а целые кварталы[19]. Они занимают большую площадь, что позволило современному исследователю назвать Утопию городом-садом[20]. Главное здесь – его производительность, хотя там могут происходить развлекательные игры. Современник Мора, Эразм Роттердамский, описывал другого рода сад, предназначенный, что-

бы «радовать глаза, обоняние и освежать душу»[21]. Один из участников его «Разговоров запросто» не мог понять людей, которым любы дымные города». Правда, другой собеседник видел в городе место «выгод и прибытков», а также учения[22].

Эпоха Просвещения, почитавшая все естественное и превратившая антитезу город – сад в навязчивую тему, тем не менее, в урбанистической практике сблизила два эти локуса. Если в XVII веке в европейских городах распространились еще в большой мере изолированные от их жизни частные дворцы, расположенные «entre cour et jardin», то есть между двором (парадным) и садом, то в XVIII веке появились городские сады и скверы, а также пригородные парки, предназначенные для широкой публики. Туда, как в 1782 г. писал Жак Делиль о подлондонском Кенсингтоне,

«С утра…
Толпою радостной … народ
Бежит от черных труб дымящих,
От будней городских, от зимнего тумана»[23].

Если города обрастали садами, то в Версале именно дворцово-парковый ансамбль благодаря своей функции королевской резиденции послужил началом для возникновения целого города. Еще Людовик XIV открыл версальский парк для публики.

А.Ф. Мошиньский, сподвижник Станислава Августа в делах архитектуры и искусства, автор первого польского садоводческого сочинения (1774), в целом хвалил французов за многочисленные «публичные променады»[24]. К тому времени они уже давно существовали в Варшаве. Уже вскоре после создания Саксонского сада (1727) часть его была открыта для публики. В 1770–1780-е годы доступные ей сады появились в различных польских городах[25]. В Лазенках Станислава Августа было «все, что прогуливающиеся разных сословий могут только пожелать». Поэтому, по словам очевидца, «беседки, тенистые рощицы … всегда полны гостей среднего класса». «Для развлечения публики» там был возведен Турецкий дом[26]. Государственным заведением стал сад при бывшем дворце Красиньских, где с 1776 г. размещались правительственные учреждения. В конце XVIII в. авторитетный Х. К. Гиршфельд писал, что в Европе нелегко найти город, который бы «не заключал в себе или не имел в соседстве места для публичных прогулок»[27]. В России это оставалось еще делом будущего.

Если появление общедоступных садов первоначально было преимущественно результатом щедрости частных владельцев, то в дальнейшем они часто создавались на месте средневековых городских стен, сносившихся по всей Европе, чтобы не мешать застройке и жизни городов. Так по примеру Вены в начале XIX в. произошло в Кракове, где появились Планты. (В Москве на месте земляных укреплений, там, где впоследствии возникло Садовое кольцо, первоначально были разбиты палисадники при частных домах.)

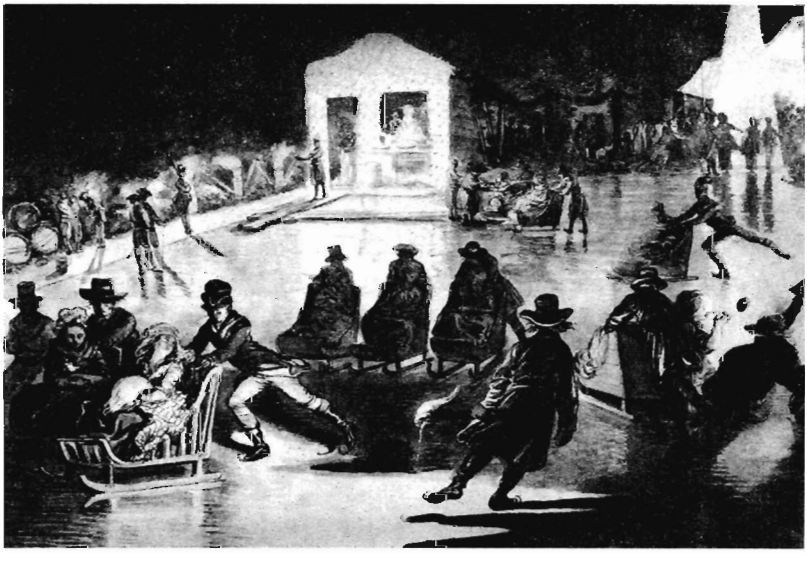
Ж.П. Норблен. Дворец на острове в Лазенках (деталь). Акварель. Музей князей Чарторыских в Кракове.

Однако городские сады часто становились местом суетной жизни, где можно продемонстрировать наряды и экипажи, как в ставшем особенно популярным со времен регентства герцога Орлеанского Булонском лесу. Подобные променады служили как бы продолжением салонов. Иностранный путешественник, посетив Варшаву, писал о Саксонском саде, что там можно было встретить «всех самых красивых, самых богатых, самых изысканных людей, всех политических знаменитостей, которые были в Варшаве … Здесь обычно царило необычайное оживление»[28]. Характер садовой жизни изменился в годы Четырехлетнего сейма. Споры, разгоравшиеся здесь, по описанию того же очевидца, напоминали «происходившие сразу после революции в Пале Рояль в Париже»[29] – превращение городского сада в политический клуб было не только польским явлением.

Популяризации городских садов способствовал пятитомный труд Гиршфельда[30]. Любимой идеей этого автора был Volksgarten, народный сад. Он предлагал создание также специализированных парков, в числе которых Kindergarten, Schulgarten. (Первые сведения о таком «школьном саде» восходят к XVII в., но тогда он служил для «воспитания» растений.) На-

родные городские сады Гиршфельд предназначал не только для отдыха народа, но и для его учения – каждый должен найти тут «eine gute Lehre». Здесь не место дорогим произведениям искусства, тут нужны здания, украшенные картинами из национальной истории, памятники важнейшим событиям, надписи, напоминающие о деятельности патриотов[32]. Сады, маня людей на природу, должны были отвлекать их как от «неблагородного», простецкого, так и дорогостоящего времяпрепровождения[32].

В эпоху Просвещения антитеза город – сад нашла выражение в противопоставлении не только их моральных свойств, но и формальных признаков, отражавших основную эстетическую контроверзу эпохи. Первый представлял регулярное пространство, второй, следуя в это время принципам пейзажного английского парка, – естественное[33]. Этот парк имел в своей программе явно выраженные черты утопии[34]. Тем не менее, Л.-С. Мерсье в утопическом сочинении «Год 2440» все же описал город будущего как регулярный. В принципе город не мог бы обойтись без упорядочивающей регулярности планировки. Но дело было не только в этом. Ни один утопист по сути не способен выйти в описаниях искусства будущего за пределы собственного времени[35]. Поэтому город 2440 года, куда Мерсье перенесся в своем сне, сохранил облик современного автору Парижа с его классицистической архитектурой и урбанистикой.



Ж.П. Норблен. Катание на льду в Повонзках. Рисунок. Музей князей Чарторыских в Кракове.

Мерсье, как и его современник Ж.-Ж. Руссо, город не любил. «Поеду искать по свету какое-нибудь тихое селение и там, на чистом воздухе, средь мирных наслаждений, стану оплакивать судьбу несчастных обитателей этих гнусных тюрем, что зовутся городами»[36]. Тюрьма выступила олицетворением города в графическом цикле Дж. Б. Пиранези. Тогда же тюрьмы стали местом экскурсий. В целом, образ города, если он был отвлечен от персональных, в том числе национальных или эстетических, эмоций, в новое время обретал черты Вавилона.

Отношение к городу изменили ранние немецкие романтики[37]. Они отдали ему предпочтение перед деревней. Материалом для создания их фантастических садов послужили драгоценные камни, как в Небесном Иерусалиме (чему находим примеры у Э. Т. А. Гофмана и его современников). С ними часто сравнивалась растительность сада: «В саду было чудо как хорошо. Цветы, фонтаны, кусты роз и весь сад сверкали, как дорогие камни», – писал И. Эйхендорф.

На рубеже XIX–XX вв. в условиях кризиса больших европейских городов родилась идея города-сада[38]. Она была впервые изложена немцем Т. Фритчем в 1896 г. в книге «Города будущего», однако получила распространение в английском варианте благодаря Э. Говарду и его книге «Завтра. Мирный путь социальных реформ» (1898), в 1902 г. переизданной с подзаголовком «Города-сады будущего в настоящем»[39]. Идея получила быстрое распространение, возникли общества по ее реализации – в Англии, Германии, Франции, Австрии, США, также в Польше и Венгрии (все до 1907 г.), позднее в Москве и Петербурге (1912, 1913). Цель – ликвидировать противоречия расползающихся в пространстве городов, прекратить их разрастание и отток населения из деревни. «Город и деревня должны сочетаться воедино, и от этого радостного единения родятся новые надежды, новая жизнь, новая цивилизация», – писал Говард[40]. Город-сад он представлял в виде круга с площадью-парком в центре, вокруг которого расположены культурные и административные общественные здания, а также с радиусами-бульварами. За границами города должен был раскинуться общественный парк.

Идея города-сада, восходящая к градостроительным программам социалистов-утопистов XIX в., а по сути возвращающая к архетипу райского сада, повлияла на архитектурную мысль и практику, в частности, России[41]. Образы города и сада соединились и в литературе. Вагинов писал: «Вышел Афродиан на берег и увидел город неописуемый. Мраморные были дома там, голубая река текла в гранитах. Тысячи каналов прорезывали улицы и вели в пригороды, где дышали статуи… И увидел он, как статуи вышли из сада городского и пошли по улицам»[42]. Имя

Афродиан отсылало к Афродите как «священносадовой». Так слились город, сад и искусство. Однако это герой Вагинова увидел во сне.

Примечания

1 *Гораций Флакк Квинт.* [Сочинения] / В переводе и с объяснениями А. Фета. СПб., б/г [1886]. С. 162.

2 *Юнг К. Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. Киев–М., 1997. С. 218.

3 Огражденность сада непосредственно отразилась в происходящих из готского лексемах *garden* (англ.), *garten* (нем.), *jardin* (фр.). В русских текстах сад часто назывался *огород* вслед за польским словом *ogród*, хотя в первом на русском языке сочинении, посвященном садоводству (рукопись XVI в., восходит к польскому переводу латинского трактата П. Кресценция Ruralia Commodora, уже присутствуют слова *сад* и *огород*. См.: Назиратель / Изд. подг. В. С. Голышенко, Р.В. Бахтурина, И.С. Филиппова. М., 1973. С. 441.

4 Можно вспомнить, что в Древнем Риме триумфальная арка выполняла функцию почетных ворот.

5 Это не отменяло сочетание в топосе сада сакрального и мирского, духовного и прагматического (см.: *Свирида И. И.* Между sacrum i profanum: топос сада // Сакральное и светское в славянской культуре / Отв. ред. Л. Н. Софронова. М., 2004.

6 *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 97.

7 См.: *Топоров В. Н.* Заметки по реконструкции текста. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987.

8 В восточном христианстве град земной и небесный оказались особенно резко разведены, в то время как у Августина «в диффузном смешении» слились оба града. См.: *Пелипенко А. А.* Городской миф о городе // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. М., 1996. С. 41.

9 См.: *Элиаде М.* Указ. соч. С. 21.

10 *Вагинов К.* Ранняя проза. Монастырь господа нашего Аполлона // *Вагинов К.* Козлиная Песнь. Романы. М., 1991. С. 481–482.

11 См. тексты антологии: The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820 / Ed. by Hunt J. D., Willis P. London, 1975.

12 См.: *Хренов Н. А.* Картины мира и образы города // Город и искусство... С. 32.

13 *Вагинов К.* Указ. соч. С. 67–68.

14 См.: *Брагина Л. М.* Город в итальянской гуманистической мысли 15 в. // Средние Века. Вып. 54. М., 1992. С. 35–54.

15 *Мор Т.* Утопия. М., 1953.

16 *Chastel A.* Marsile Ficino et l'art. Geneve, 1975. P. 10.

17 *Dobrowolski T.* Wit Stwosz. Ołtarz Mariacki. Epoka i środowisko. Kraków, 1980. S. 54.

18 *Lamarche-Vadel G.* Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges. Paris, 1997.

19 *Мор Т.* Указ. соч. С. 114.

20 *Штекли А. Э.* Сады Утопии // Мировая культура: традиции и современность М., 1991. С. 252.

21 Цит. по: *Wimmer C. A.* Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt, 1989. S. 48.

22 *Эразм Роттердамский.* Разговоры запросто / Пер. С. Маркиша. М., 1969. С. 75.

23 *Делиль Ж.* Сады. Л., 1987. С. 53.

24 *Morawińska A.* Augusta Fryderyka Moszyńskiego rozprawa o ogrodnictwie angielskim. Wrocław, 1977.

[25] См.: *Свирида И. И.* Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 28–30.

[26] Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców. Warszawa, 1963. T. 2. S. 545.

[27] *Hirschfeld C. C. H.* Theorie der Gartenkunst. Bd. 1–5. Leipzig, 1779–1785. Bd. 5. S. 68.

[28] Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców. S. 541.

[29] Ibid. S. 542.

[30] *Hirschfeld C. C. H.* Op. cit.

[31] Ibid. Bd. 1. S. 70.

[32] Ibid. S. 68.

[33] Подробнее см. об этом: *Кириченко Е. И.* Семантика, стиль и планировка усадеб второй пол. XVIII в. в России. Усадьба и город // Архитектура русской усадьбы. М., 1998.

[34] См.: *Swirida I.* Ogród epoki Oświecenia a utopia // Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji naukowej Stowarzyszenia historyków sztuki. Katowice, 1991; *Свирида И. И.* Утопизм и садово-парковое искусство эпохи Просвещения // Культура эпохи Просвещения. М. 1993; *Она же.* Концепция естественного парка. Между утопией и прагматикой // Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 62–67.

[35] См.: *Свирида И. И.* Искусство в Утопии: год 2440 // Утопия и утопическое в славянском мире. Отв. ред. Л.А. Софронова и Н.М. Куренная. М., 2002. С. 61–73.

[36] *Мерсье Л.-С.* Год 2440. Сон, которого, возможно, и не было / Изд. подг. А. Л. Андерс и П. Р. Заборов. Л., 1977. С. 11.

[37] См.: *Thalmann M.* Romantiker entdecken der Stadt. München, 1965. S. 61.

[38] См.: *Кириченко Е. И.* Усадебное начало в градостроительстве России 1830–1910-х годов // Искусствознание. 2001. № 1. С. 281–310.

[39] Русское издание: *Говард Э.* Города будущего. СПб., 1911.

[40] Цит. по: *Кириченко Е. И.* Указ. соч. С. 300.

[41] Там же. С. 304.

[42] *Вагинов К.* Указ. соч. С. 493. О топосе сада в произведениях Вагинова см.: *Шиндина О.В.* К семантике образа садав художественном мире Вагинова. // Наука и культура ... С.165–179.

МЕТАМОРФОЗЫ ПРОСТРАНСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

В. В. Гаврин

«УМ ЛЮБИТ ПРОСТОР», ИЛИ ЕЩЕ РАЗ О КОМПОЗИЦИИ ПОРТРЕТА П. А. ДЕМИДОВА РАБОТЫ Д. Г. ЛЕВИЦКОГО

Живопись поражает взгляд блестящим колоритом,
остроумным построением, правильным рисунком,
но не создает никакого объекта, который интересен сам по себе.
(Господина Ярта рассуждение о действии и существе стихотворства /
Пер. с фр. Д.И. Фонвизина. СПб., 1762)

Каждое новое обращение исследователей к названному портрету из Третьяковской галереи, созданному в 1773 г., лишь обостряет давний историографический парадокс, существующий в сфере притяжения данного образа (и творчества Левицкого в целом).

Так, отмечалось, что созданный живописцем образ «все-таки ... впечатляет прежде всего не аллегориями, а конкретностью и незаурядностью натуры изображенного человека», что присущие портрету атрибутирующие «подробности говорят о личных склонностях... чертах ... частной жизни» (правда, при этом не исключалось, что «весь ботанический реквизит порт-

Д.Г. Левицкий. Портрет П.А. Демидова. 1773. Холст, масло. ГРМ.

рета мог нести и скрытый смысл, намекая на деяния Демидова в области воспитания»[1].

Иной характер ценностных приоритетов отличает мнения, согласно которым «на примере портрета П.А. Демидова» хорошо видна «широта воображения Левицкого», который «всемерно использует свою способность к сочинению как средству ... для прославления персоны», «облекая абстрактно-аллегорические понятия в визуально достоверную форму»[2]. В этой связи подчеркивалось, что Левицкого «следует признать... портретистом академического склада», что многим его полотнам свойственны «откровенная сочиненность» и «искусное сюжетное оправдание аллегорических мотивов», предполагающие «квалифицированное прочтение "программы"» изображения, «философский подтекст», «мотивированность позы и жеста модели», отражающих «известную нормативность духовного строя» человека XVIII в.[3] Соответственно означенному пониманию, профессиональные приемы живописца «вполне согласуются с широко распространенным в просвещенной среде навыком всестороннего олицетворения мира с помощью литературных, художественных, мифологических и аллегорических ассоциаций, в том числе с желанием заказчиков представить себя и близкий "в виде", "в роли", "в образе", в облюбованном амплуа»[4].

В целом, существующие толкования портрета П. А. Демидова в той или иной степени разделяют понимание, исходя из которого «значение представленной модели разъяснялось именно благодаря театру "говорящих вещей"», причем сам знаменитый меценат и благотворитель оказывается «в роли своеобразного режиссера в этом театре...»[5].

Однако вышеизложенные утверждения – при всем правдоподобии – в применении к данному образу звучат довольно-таки умозрительно. Их доказательность, по традиции, весьма мало зависит от анализа изобразительного языка каждой из «говорящих вещей» в их композиционно-смысловой *взаимосвязи*.

В этом случае актуальной представляется задача «обратного перевода» иконических (т. е. пространственных и образующих картинное пространство) знаков в словесные. Как известно, возникая в контексте нормативной риторической культуры, – так или иначе – «*всякий портрет XVIII века является текстом, переведенным с речи на язык живописи*»[6]. В поисках стратегии прочтения подобного «текста» необходимо считаться с тем, что «любой его элемент» является «риторическим»[7].

Быть завсегдатаем в таком театральном пространстве призывал некогда Л. Стерн. На страницах его знаменитого романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» не без иронии упоминается присущая порой деятелю науки склонность затемнять свои тезисы обилием «вы-

сокопарных, трудно понятных слов, – тогда как, осмотревшись кругом, он почти наверно мог бы *увидеть предмет*, который сразу пролил бы свет на занимающий нас вопрос...»[8]. Выбрав для наглядности своей мысли обычный стул, писатель на примере двух фланкирующих его спинку декоративных «шишек» представил этот предмет подобием *эмблемы* целесообразного двуединства «остроумия» и «рассудительности».

Пафос Стерна, надо сказать, соответствовал просветительским призывам оставить бесплодные схоластические «умоначертания» и сосредоточиться на «познании самих вещей и действий натуры»[9]. Интеллектуал этой эпохи все еще склонен воспринимать зримые предметы в качестве *знаков* «инобытия», свидетельствующих о «всеобщем Законе», «исполняющих "Осанну" Творцу и сотворенному им миру»[10]. Ж. О. де Ламетри отнюдь не был одинок, когда настаивал на том, что «в конечном счете изучение природы является кратчайшим путем ...к познанию ее обожаемого создателя»[11]. В эпоху Просвещения «верный метод – это поистине гносеологический "философский камень", превращающий в Истину все, к чему прикасается»; «проблема состоит в том, чтобы передать полноту картины (увиденного. – *В.Г.*), не пропустив ни одного ее элемента»[12]. В русле подобных умонастроений, говоря словами В. А. Левшина, даже романы, которые «содержат вернейшие изображения наших времен, наших обычаев, пороков и добродетелей», «суть толико ж изображения нравоучительных картин, где истина скрывается под покрывалом выдумки»[13]. Аналогичной функцией наделялась живопись, так как, согласно предначертаниям эстетики XVIII в., и «живописец должен представлять не одну наружность, *но видимым открывает невидимое*»[14].

Принимая в рассуждение актуальные для данной эпохи возможности аналогического «сближения» «двух миров» – «физического» и «морального» (где первый «мир» воспринимался как *аллегория* второго)[15], есть шанс увидеть «Портрет П. А. Демидова» с позиции привычного к иносказаниям зрителя XVIII в., всегда готового пережить такое состояние, когда, по меткому выражению В. С. Турчина, «*глаза видят одно, а ум понимает другое*»[16].

Примечательно, что одним из атрибутов в «сценическом пространстве» этого портрета является не что иное, как стул. Если его изображение (подобно описанию в романе Л. Стерна) до?лжно воспринимать как эмблему, то какую роль эта последняя могла бы играть в прославлении деятельного благотворителя? Аналогичный предмет мебели в переносном смысле (одноименной эмблемы № 149 из известного сборника «Эмблемы и символы») означает: «*Не нужен тому, кто не покоится*»[17]. В избранном для портретирования амплуа «филантропа-садовника» Де-

мидов, действительно, «*не покоится*»: он занят важнейшим для «общественной пользы» делом: под его неизменным покровительством (о чем «говорит» занавес над колоннами, являвшимися эмблемой «незыблемости» и постоянства) педагогические идеи просветителей переходили со страниц трактатов в жизнь (ср. с изображением книг по садоводству и цветочными луковицами), воплощались в воспитании «младой поросли». Поэтому указующий жест правой руки садовника «может быть в равной мере отнесен и к цветам в горшках, и к виднеющемуся в глубине полотна фасаду Воспитательного дома, что делает его аллегорическим: Демидов "взращивает цветы" в прямом и переносном смысле»[18].

Однако «говорящим» способен оказаться и собственно сорт зелени. Дело в том, что цветами справедливо будет назвать лишь растение в ближнем к Демидову горшке, похожее на первоцвет (primula)[19]. Едва ли не его же изображение украшает (словно бы специально для зрителя) открытую страницу «настольной» книги по ботанике. Присутствие названного цветка способно радовать глаз и метафорически: подобно заботливому садовнику, богач проливает свои щедроты на питомцев Воспитательного дома, которые стали, по сути дела, «*первыми цветами*» просветительского понимания общественной благотворительности в России XVIII в.

А в дальней от садовника кадке произрастает померанцевое деревце (указано А. С. Турчиным), подобное эмблеме «Померанцевое дерево, лучами солнечными освещаемое» (№ 41), означающей: «*Я умру без тебя*»[20]. Думается, не нужно обладать изощренным аллегорическим мышлением, чтобы «услышать» в этом символическом восклицании голос «не забвенных» Демидовым питомцев Воспитательного дома... И представить данную эмблему в метафорической, «витальной» логике ее «роста» и «развития» – к эмблеме (№ 460), представляющей «Померанцевое дерево, цветущее и плодоносящее» (таково название), чей «символ» гласит: «*Сколь много плодов в цветущей его старости*»[21].

Этому аллегорическому прогнозу относительно «плодов» деятельности Демидова-«садовника» не препятствуют нижеследующие соображения. Применительно к одному роду растений (в прямом смысле) – необходимо таковые орошать из лейки, на которую в портрете столь «прилично случаю» опирается Демидов. Однако по отношению к «иному роду цветов» – детям из Воспитательного дома их попечитель... *сам* оказывается *подобен лейке*, чья «аллегорическая функция» запечатлена в соответствующей эмблеме (№ 326): «Купидон поливает цветник» при символе: «*Поливаемые растения лучше растут*»[22]. Поэтому вовсе не случайным для диспозиции портрета кажется сближение силуэтов Демидова и лейки... В условиях тропологической организации портретного «текста» они едва

ли не рядоположны в качестве эмблем, знаменующих близкие по смыслу «идеи для сочинения». Как «говорящая натура» эти – одушевленный и неодушевленный – предметы функционально близки и, говоря условно, не арифметически «прибавлены», но риторически «умножены» друг на друга, обогащая в таком взаимоуподоблении репрезентацию родственных идей – общественной Благотворительности и христианского Милосердия.

Причем намек на уместность уподобления такого «садовника» его же атрибуту отнюдь не противоречит известному принципу театральности, согласно которому персонажу надлежит «быть нетождественным самому себе»[23]. Данная аллюзия довольно прозрачна в особенностях живописно-пластической трактовки образа у Левицкого, который, кажется, решился остроумно подчеркнуть почти цилиндрический объем туловища своей модели, придать камзолу Демидова «металлический» оттенок со специфическим фактурным отливом, замечательно напоминающим саму лейку. Интересно, что согнутая в локте, возлежащая на лейке левая рука изображенного словно бы вторит своим силуэтом дугообразно изогнутой ручке этого атрибута. А демидовская десница своей распрямленностью и веерообразным расположением пальцев, как будто «струящих благодеянья», возможно, «говорит» об одном и том же с носовой частью лейки с раструбом. Таким – иносказательным – образом *широкий жест* правой руки Демидова «прочитывается» едва ли не как *метонимия Щедрости*, словно бы *персонифицируемой* в самом благотворителе: в общей сложности пожертвовавший на нужды питомцев Московского Воспитательного дома около 1 107 000 рублей Демидов, конечно, делал «*широкий жест*»[24].

Обращение к эмблемам как пространственно-смысловым координатам данного портрета, вероятно, подчеркивает профессиональную компетентность Д. Г. Левицкого, который вполне достойно, выражаясь словами вольтеровского Кандида, «возделывал свой сад» в иконологии. В типичных для портретной репрезентации XVIII в. метаморфозах здесь «на глазах у зрителя происходит перевод мысли в слова, *внешнее* обозначает *внутреннее* (курсив наш. – *В.Г.*)»[25]. Как известно, «люди XVIII в. свободно ... без стеснений меняли маски в своей театрализованной жизни и в искусстве»[26]. Кажется парадоксальным, но, возможно, имевшиеся у П. А-. Демидова (с 1772 г.) чин статского советника и титул «ваше высокородие»[27] по-особому располагали портретиста к приданию столь *демонстративно-непринужденного* вида своей модели. Такое (в прямом и переносном смысле – «без чинов») представление Демидова в халате, при домашних занятиях частного лица, присущими жанру средствами маскирует и остроумно оттеняет сословное положение и характер заслуг портретируемого. Риторика так или иначе служит здесь воплощению столь

актуальной для эстетики эпохи Просвещения антиномии «благородства» и «простоты». Эта живописная композиция, кажется, вполне красноречиво характеризует творческую способность мастера остроумно претворять «натуроподобный» *образ пространства* картины в бескрайнее (для интерпретатора) панегирическое *пространство образа*, аллюзии которого далеко не всегда очевидны. Поэтому зрительский острый «ум, любя простор»[28], среди таких полотен едва ли найдет для себя слишком тесными границы портретного жанра XVIII столетия.

Как это порой заметно, интеллектуал эпохи Просвещения охотно применял к себе «риторический вопрос» Горация: «Правду смеясь говорить / Что запретит?»[29] – и ... умел остроумно на него отвечать. Не потому ли, кстати, наше позднейшее «недоверие к таким понятиям, как изобразительная метафора, – одна из причин, по которым семантика картины остается полем блуждающего воображения и смутных догадок»?[30]

Примечания

1 Д. Г. Левицкий: Альбом / Авт.-сост. Т. В. Яблонская. М., 1985. С. 8.

2 *Евангулова О. С., Карев А. А.* Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994. С. 79, 80, 105.

3 Там же. С. 80, 105–106.

4 Там же. С. 106.

5 *Медведкова О. А.* Русский парадный портрет рубежа XVIII–XIX вв. Трансформация образа // Актуальные проблемы отечественного искусства. М., 1990. С. 38.

6 *Вдовин Г. В.* Портретное изображение и общество в России XVII в. // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 2–3. С. 264.

7 *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. 1996. С. 63.

8 *Шкловский В.* «Тристрам Шенди» и теория романа. Стилистический комментарий // *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. СПб., 2000. С. 234.

9 Ср. со сходным мнением об издержках «методического духа», высказанным профессором «энциклопедии и естественной истории» Московского университета А. Антонским: «Бесконечное множество систем, разделений и подразделений в науках нередко погружает понятия наши в толпу одних наименований и рассматривании более умоначертания писателей, нежели в познании самих вещей и действий натуры» (*Антонский А.* Слово О начале и успехах Наук и в особенности Естественной Истории... М., 1791). Цит. по: *Артемьева Т. В.* История метафизики в России XVIII века. СПб., 1996. С. 201.

10 *Артемьева Т. В.* Указ. соч. С. 145. В аспекте риторических функций и «текстовой» природы аллегорических изображений показательно авторитетное в XVII в. мнение Ш. Баттё, полагавшего, что «аллегорическое представление по-настоящему не иное что, как поэтический оборот, фигура риторическая» (цит. по: *Жуковский В. А.* Конспект по истории литературы и критики // *Он же*. Эстетика и критика. М., 1985. С. 89).

11 *Ламетри Ж. О.* Сочинения. М., 1983. С. 419.

[12] *Артемьева Т. В.* Указ. соч. С. 185.

[13] Цит. по: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Том I. Проза. СПб., 1995. С. 147.

[14] *Жуковский В. А.* Указ. соч. С. 79.

[15] *Михайлов Ал. В.* Эстетический мир Шефтсбери // *Шефтсбери.* Эстетические опыты. М., 1974. С. 19–20, 34–35.

[16] *Турчин В. С.* Проблемы русского искусства второй половины XVIII – начала XIX века в контексте изучения западноевропейского неоклассицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. М., 1994. С. 143.

[17] См., например: Эмблемы и символы. М., 2000. С. 109 (Далее – ЭиС).

[18] *Лебедев А. В.* Русский портрет второй половины XVII века и проблема стиля // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. С. 90.

[19] См. изображение в цвете и описание «первоцвета мучнистого» (parimula farinose) в: *Гофман К.* Ботанический атлас по системе Де-Кандоля. С изменениями и дополнениями применительно к России под редакцией Н. А. Монтеверде... СПб., 1899. С. 112: Табл. 43. Рис. 225.

[20] ЭиС. С. 82.

[21] ЭиС. С. 186.

[22] ЭиС. С. 152.

[23] *Свирида И. И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств: Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. С. 17.

[24] См.: Екатерина Великая и Москва. Каталог выставки. М., 1997. С. 142. О том, что П. А. Демидов слыл, по выражению кн. П. А. Вяземского, и «проказником», косвенно свидетельствует, к примеру, такая его «остроумной инвенции» затея, как пожертвование воспитанникам 3% с 20 000 руб., существовавших не в наличных деньгах, а в виде векселя, полученного им от кн. Н. А. Оболенского. Если учесть, что содержащее подобные предложения письмо Демидова в Опекунский совет Московского Воспитательного дома датировано январем года (1786-го), в котором истекал срок выплаты по данному векселю, тогда становится весьма прозрачным все остроумие подобного шага со стороны кредитора: промедлив с погашением долга, кн. Оболенский тем самым «обидел» бы «сироток» из заведения, в судьбе которого личное участие принимала сама Екатерина II (об этом письме см.: Там же. Кат. № 459). О другой заимодавческой «проказе» П. А. Демидова см.: *Вяземский П. А.* О Сумарокове // *Он же.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 114.

[25] *Карев А. А.* Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века. Межвидовые проблемы портрета на рубеже барокко и классицизма. Автореф. на соиск. уч. степ. д-ра иск-я. М., 2000. С. 21.

[26] *Свирида И. И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно: Художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX в. Очерки. М., 1999. С. 41.

[27] О положении этого чина в «Табели о рангах» подробнее см.: *Шепелев Л. Е.* Чиновный мир России: XVIII – начало XX в. СПб., 1999. С. 142–143.

[28] См.: «... очевидно сбываются наши старинные пословицы, именно ж, что ... “ум любит простор”» (*Шаховской Я. П.* Записки // Империя после Петра. 1725–1765. Яков Шаховской. Василий Нащокин. Иван Неплюев. М., 1998. С. 67). Ср.: «Что ум, любя простор, теснит...» («Евгений Онегин», гл. 8, строфа IX).

[29] Цит. по: *Шефтсбери.* Указ. соч. С. 525.

[30] *Даниэль С. М.* Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002. С. 200.

К.В. Сергеев

«БИОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО» ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА: ПАВЕЛ ФИЛОНОВ И «БИОЛОГИЯ РАЗВИТИЯ»

По существу чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т. е. с ежесекундным превращением в новое, функциями и становлением этого процесса.

(П. Н. Филонов. «Канон и закон»)

Повторяя за Витгенштейном утверждение, что объект прост, я хочу прибавить к нему, что эстетический объект – статичен. Если бы было не так, разве могла наша рефлексия угнаться за этим двойным бегством – бегством смысла из слишком тесных рамок понимания и побегом формы с холодной глади сетчатки. Попробуйте поймать объективом движущийся предмет – и вы получите лишь неясное, смазанное изображение, недоступное для археологии понимания, но дающее пряную пищу воображению. Или, говоря точнее, вы получите изображение движения, чистого движения, некой силы, свободной от форм и их смыслов.

Сила, однако, есть предмет естественнонаучный. Земное притяжение, магнитные поля, жизненные энергии уже по своему звучанию отделены от той мыслимой нами вселенной, что именуется сферой эстетического. Эстетическое едва ли существует вне предмета, и этот предмет, который мы назовем эстетическим объектом, обладает самостоятельным бытием, независимым для нас как от внешней среды, так и от неких внутренних сил, энергий и полей, незаметных глазу, а подчас – и разуму. Иными словами, имея перед глазами картину, мы (а точнее сказать, наша аналитическая способность) существуем лишь в живописном пространстве, которое в этот момент и является единственной и непреложной данностью. Как только мы задумаемся об исторических параллелях, биографии художника или же общем культурном контексте картины, мы, подобно человеку, случайным словом разрушившим колдовство, оказываемся в ином пространстве – историческом, социологи-

ческом, культурном, безвозвратно покидая пространство эстетическое, т. е. пространство смыслов эстетического объекта, потенциально существующих в нем самом, тех смыслов, которые требуют своего возрождения, не прибегая к чему-то внешнему, внеположеному тому эстетическому объекту, в котором они содержатся.

Итак, обращаясь к эстетическому объекту, мы находимся в жесткой системе координат: есть пространство статичного объекта, содержащего некий семантический потенциал; есть сила, которая придала этому объекту его конечную форму – т. е. вложила в него *определенную* систему смыслов; есть промежуточные состояния объекта – т. е. мультиплицируемая «картинка» его морфогенеза, видная «внешнему наблюдателю» и дающая возможность сказать нечто о силе, придающей форму объекту; есть, наконец, совокупность вкладывающихся друг в друга пространств (назовем это метапространство культурой), вступающих в некое отношение с эстетическим пространством объекта и тем самым дающих возможность внешнего осмысления эстетического объекта – т. е. вписывания его в общекультурный ландшафт.

Однако возникает вопрос: всегда ли мы должны говорить об отрыве потенциальных смыслов эстетического объекта (т. е. его формы) от оформляющей его силы? Возможен ли случай совмещения? Эстетический объект, действительно, статичен в том значении, что статичен его семантический потенциал. Он, объект, есть слепок силы, а следовательно, по определению, он должен быть статичен. Более того, статичность позволяет отрефлектировать, осознать потенциальные смыслы, вложенные в объект. Не будь объект застывшим, рефлексия была бы невозможна.

Есть, тем не менее, логическая возможность совмещения в эстетическом объекте его принципиальной статики и живой подвижности креативной силы, позволяющая понять принцип действия этой силы. Представим себе, что системой смыслов, отпечатанных в эстетическом объекте креативной силой, будет сам процесс морфогенеза этого эстетического объекта. Вообразим, к примеру, такое живописное произведение, «смысл» которого – открыть зрителю логику, «силу», «энергию» креативного процесса, приведшего к созданию этого полотна, и кроме *этого* смысла (а точнее системы смыслов), иных смыслов изображение не содержит. Это всего лишь логическая возможность, однако «что мыслимо, то и возможно».

Речь, казалось бы, идет о чисто логическом, а следовательно, фантастическом сюжете. Может ли быть эстетический объект «беспредметен»? Утвердительный ответ был дан в Европе уже столетие назад. Беспред-

метность в понимании кубизма и супрематизма – это «вещность в себе», вскрытие геометрической анатомии любого предмета, который может быть потенциально изображен, выявление его геометрических атомов, из которых путем соединения может быть составлено любое мыслимое изображение. Следовательно, изображение может не иметь «внешних», т. е. различимых глазом и поддающихся «сюжетному» осознанию смыслов. Далее, можем ли мы представить эстетический объект, единственный «смысл» которого – это раскрытие законов креативной силы? Прежде чем на него ответить, я должен высказать одну аналогию, возникающую самым естественным образом.

Что мы знаем о принципах действия механизма жизни? Собственно говоря, мы знаем лишь то, что жизнь некоторым образом себя воспроизводит. Принцип действия этой жизненной силы или жизненной механики (не будем углубляться в споры виталистов и механицистов) биологам не ясен. Тем более не ясен вопрос – имеют ли эти жизненные механизмы некую цель? Ясно лишь, что очевидная цель этих механизмов – самовоспроизведение. Можно сказать, что смысл существования живых существ – в сохранении феномена жизни как такового, иными словами – в передаче креативной силы, создающей жизнь. Живое существо есть некий аналог эстетического объекта, например картины, не имеющей иного смысла и сюжета, кроме передачи той креативной силы, которая позволяет создавать такие картины, а также все множество других возможных картин, т. е. слепков креативной силы.

Биологическая аналогия мне представляется вполне уместной. Так же, как феномен жизни требует репродуцирования, воспроизводства и в конечном счете сохранения, превращая живую плоть в свой кокон, так и креативная сила, создавая, оформляя эстетический объект, *должна* в силу самой своей природы стремиться к самовоспроизводству. С логической точки зрения было бы правильно рассматривать это «стремление» как императив, в то же время, исходя из наших представлений об эстетическом объекте как о носителе смыслов, продуцируемых креативной силой (и смыслы эти – конечные продукты креативности), мы можем рассматривать передачу законов собственно креативной силы через эстетический объект как случай небывалый, или, если угодно, как теоретическую возможность.

Итак, после приведенных выше аналогий и замечаний, я вновь формулирую вопрос: можем ли мы представить эстетический объект, единственный «смысл» которого – это раскрытие законов креативной силы? Ответ на него должен быть утвердительным. Не только формальная логика, но и сама природа креативности дает нам право ут-

верждать это, ибо в противном случае «вирус» креативности не мог бы с легкостью самовоспроизводиться при соприкосновении человеческого сознания и эстетического объекта: будь объект *всегда* лишь финальным продуктом, отпечатком единичного движения креативной силы, он был бы «мертв», как мертво орудие, созданное человеком, или отпечаток его руки, из которых не может возникнуть жизнь, хотя они и порождены жизнью. «Вирус» креативности, которым «заражен» эстетический объект, должен быть по определению живым, т. е. содержать ту механику или силу, которая привела к возникновению объекта. Лишь в этом случае сознание, соприкасаясь с ним, оказывается охваченным креативностью, переданной через объект, и следовательно – способным к порождению новых объектов, которые при этом отнюдь не будут копиями того первого, «зараженного» объекта.

Чтобы попытаться прояснить все вышесказанное, сделав его зримым, необходим пример эстетического объекта, не имеющего никакого другого «смысла», кроме передачи «вируса» креативности. Примеры эти не столь многочисленны, но вполне доступны наблюдению. Быть может, одним из наиболее интересных примеров являются картины Павла Филонова (1883–1941), где «биология развития» эстетического объекта является, бесспорно, смысловым центром, и это утверждение может быть подтверждено не только анализом живописных объектов Филонова, но и его теоретическими трудами, посвященными рефлексии этой проблематики.

Павел Филонов – один из наиболее известных художников русского авангарда, и в то же время самый непонятый. Под этим утверждением могли бы подписаться многие искусствоведы и ценители русского модернизма. Между тем это утверждение, формально верное, не только не приближает нас к пониманию Филонова, но скорее удаляет от него, вписывая мастера аналитического искусства в обманный семантический ландшафт. От внимания интерпретаторов Филонова обычно ускользает тот факт, что он был *прежде всего теоретиком искусства*, и лишь затем – художником, из чего следует, что живописный объект для Филонова есть лишь иллюстрация, выражение неких принципов, сформулированных им в теоретических работах[1]. Существенно также, что филоновская теория искусства стоит особняком среди теорий и практик русского авангарда, и, следовательно, сам мастер доложен быть вписан в несколько иной культурный и интеллектуальный ландшафт, чем это принято сейчас. Чтобы этот ландшафт верно выделить, необходимо проанализировать систему идей Филонова, и затем искать параллели не в пределах социокультурного ландшафта жизни мастера, но в сферах тех интеллек-

туальных и эстетических проблем, которые окажутся «морфологически» сходными с филоновскими. Именно эта обманчивость ландшафта и привела к тому, что сам мастер аналитического искусства и его творения воспринимаются как загадочное сингулярное явление, и ввиду непонимания самой филоновской проблематики «темные» филоновские тексты и живописные работы рассматриваются как сугубо «авангардистское» явление, столь же вычурное и неясное, как супрематизм Малевича или лучизм Ларионова. Между тем, если рассмотреть Филонова в естественном для него (и пока неясном для нас) интеллектуальном и эстетическом контексте, то его место в череде философов искусства может оказаться для нас весьма неожиданным.

Перед нами – теоретические работы Филонова. Наибольший интерес из них представляют четыре изданных текста: «Декларация "Мирового Расцвета"», 1923 г.; «Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества», 1923 г.; «Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы», 1923 г.; «Краткое пояснение к выставленным работам», 1928 г.[2] На основании данных текстов со значительной полнотой может быть реконструирована эстетическая теория Филонова. Не ставя сейчас перед собой этой цели, мы обратимся к анализу лишь некоторых фрагментов текстов, проясняющих филоновскую «биологию развития» эстетического объекта.

В качестве исходного предмета рефлексии мы возьмем фрагмент из «Декларации "Мирового расцвета"». Вследствие принципиальности этого фрагмента я привожу его полностью.

«Так как я знаю, анализирую, вижу, интуитирую, что в любом объекте не два предиката, цвет да форма, а целый мир видимых и невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, – то я отрицаю вероучение современного реализма "двух предикатов", и все его право–левые секты, как ненаучные и мертвые, – начисто.

На его место я ставлю научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженных глазом, упорство мастера-изобретателя и принцип "биологически сделанной картины"»[3].

Эстетическая теория Филонова основывается, как это видно из приведенного фрагмента, на отрицании «реализма двух предикатов», т. е. на отрицании эстетической ценности объекта, построенного как функция на оси координат «цвет–форма». Цвет и форма есть лишь оболочка

объекта, его мертвое, статичное состояние – морфогенез завершен, и перед зрителем предстает лишь готовый продукт, не имеющий динамической ценности. Отрицая этот реализм завершенности, Филонов противопоставляет ему биологическую динамику объекта. Логика его рассуждений такова: прежде чем обрести законченный вид, т. е. оформиться, объект проходит через серию метаморфоз. Метаморфозы эти двоякие – внешние и внутренние. Внешние меняют форму объекта, «гонят» ее к завершенности. Внутренние метаморфозы, невидимые глазу, являются причиной морфологических изменений. Конечная форма объекта не позволяет реконструировать ни цепь его морфогенных изменений, ни, тем более, скрытую внутреннюю логику развития объекта, а попросту говоря – те законы, согласно которым объект обретает ту или иную конечную форму. Чтобы отрефлектировать всю потенциальную систему смыслов объекта, необходимо осознать логику его развития, его эмбриологию. Именно эту задачу ставил перед собой Филонов.

Чтобы уяснить смысл филоновской критики «реализма двух предикатов», можно привести вполне уместную аналогию. Нильс Бор, говоря об очевидных неудачах биологов в постижении тех механизмов, которые присутствуют в живой материи и, собственно, отсутствуют в неживой, остроумно отметил, что эти неудачи объясняются просто – объектом изучения является *уже* неживая материя, хотя и бывшая некогда, до «препарирования», живой[4]. С этих же позиций Филонов критиковал реализм цвета и формы, игнорирующий все невидимые глазу структурообразующие процессы внутри объекта и тем самым изображающий нечто мертвое, застывшее, выдавая его за образ живого, потенциально динамичного объекта. В конце концов, с позиций Филонова, надо быть порождением воображения А. Конан Дойля, чтобы по этой «фотографии» объекта, передающей его внешний облик, сказать нечто о его живом, динамическом существовании.

Теперь мы можем задаться вполне логичным вопросом – а каковы эстетические основания Филонова требовать от эстетического объекта «биологического реализма»? Ответ содержится в определении, который мастер применил к своему художественному методу. Филонов назвал свой метод *аналитическим.* Мастер рассматривал предельную рефлексию эстетического объекта как необходимое условие его возникновения.

Эстетический объект не есть слепок суммы цветовых пятен и геометрических форм, отражаемых сетчаткой. Объект должен отображать то, что не существует для глаза. Иначе говоря, рефлексия становится сетчаткой того глаза, который видит истинную форму эстетического объекта. В «Кратком пояснении...» есть прекраснейший пассаж, разъяс-

няющий эту мысль: мастер, изображающий дерево, должен интересоваться прежде всего скрытыми процессами, дающими дереву жизнь, а не его внешностью[5]. Эстетическая рефлексия для Филонова смыкается с естественными науками, и прежде всего – с биологией. Здесь мы подходим к ключевой для нас проблеме – проблеме эстетического объекта, содержащего в себе чистую креативность. Но прежде чем сделать решающий шаг, нам необходимо обратить внимание на одно из центральных понятий Филонова – на понятие *сделанности.*

Для Филонова рефлексия – это инструмент создания эстетического объекта. Рефлексия по определению не может быть спонтанна – она имеет свои законы, свою логику. Следовательно, процесс создания эстетического объекта превращается в запечатление рефлексии, в ее овеществление, переносе ее плодов в сферу эстетического. Эстетический объект оказывается сделанным по законам рефлексии и соответственно лишен элемента случайности, спонтанности, недоговоренности. Объект испытан на семантическую прочность суровым научным методом и, как следствие этого, возникает догмат принципиальной сделанности эстетического объекта. Филонов создает картину так же, как композитор – полифоническую музыку, испытывая объект своей строжайшей алгеброй – эмбриологией креативности.

Слова мастера о «биологически сделанной картине» на первый взгляд представляются весьма темными, ибо в них обнаруживается очевидное противоречие между *сделанностью* (в обычном понимании «искусственностью») и биологичностью, «жизненностью». Однако противоречие это видимое. *Сделанность* эстетического объекта, по Филонову, есть нечто противоположное его искусственности. *Сделанность* предполагает отсутствие случайного, нецелесообразного, недоразвитого, искусственного, так же как живой организм не потерпит в себе элементов, препятствующих его росту и развитию. Живая материя и эстетический объект сходны в одном – они оба не терпят в своем развитии нецелесообразности.

Итак, ключевое для Филонова понятие – *развитие*, расцвет. Вся мощь рефлексии, все усилия естественнонаучного осмысления эстетического объекта направлены на единую цель – вскрыть логику развития объекта, сделать видимым его формообразование, отрыть зрителю тайну его эмбриогенеза. Жизненное развитие объекта становится предметом эстетики, и здесь происходит нечто странное – эстетика входит в пространство биологии, прежде всего эмбриологии, биологии развития.

Здесь мы должны сделать небольшое отступление и задаться вполне резонным вопросом – а имеем ли мы основания утверждать, что

Филонов был вообще знаком с биологическими идеями[6]? Ответить на этот вопрос определенно, т. е. указать имена биологов, с которыми он взаимодействовал или назвать работы, оказавшие на него влияние, на данный момент едва ли возможно. В некоторых своих текстах – в «Декларации...», «Основе преподавания...» и «Кратком пояснении...» он говорит о «био-динамике», «биомонизме», «биологически сделанной картине»[7], из чего можно сделать вывод, что биологические аллюзии мастера вполне осознанные. Однако о конкретном направлении в биологии, с которым он мог быть знаком, говорить затруднительно. Я могу высказать лишь предположение, что Филонов мог быть опосредованно знаком с виталистическими идеями Ганса Дриша, чья книга[8] была издана в Петербурге в переводе А. Г. Гурвича – ученика Дриша и одного из крупнейших русских биологов, сформулировавшего идею динамически преформированной морфы и развившего ее в теорию биологического поля[9]. Нельзя исключить также, что Филонов мог быть лично или опосредованно знаком с Гурвичем и его идеями.

Итак, Филонов приходит к логическому утверждению, что эстетический объект и живая материя возникают и развиваются по сходным законам. Биология обогащает эстетику метафорическими моделями, меняющими представление о смысле и ценности эстетического объекта, и в конечном счете – о самом объекте. *Объектом становится не предмет реального мира, но сам процесс его развития, становления в сфере эстетического*. Внешняя оболочка предмета оказывается отброшенной, разрозненной, как отбрасываются археологами позднейшие напластования, чтобы вскрыть древнейшие слои.

Даже бегло коснувшись основных положений филоновского «аналитического искусства», мы можем сделать определенные выводы о его эстетической системе. В основе этой системы лежит идея рефлексии и отображения креативной, «биологической» силы в форме эстетического объекта. Объект, тем самым, оказывается формулой креативности, которая разворачивается в сознании зрителя, демонстрируя креативную силу как логически организованный процесс, протекающий естественным, природным образом.

Теперь мы можем перейти к рассмотрению живописных объектов Филонова как к примерам практического применения его эстетических принципов. Но вначале несколько общих замечаний. За исключением раннего периода творчества Филонова, едва ли можно говорить о сюжетности его полотен и графических работ. Вместо сюжета мы встречаем *предмет*, или совокупность предметов в процессе метаморфоз. Говоря о метаморфозах, я тем самым избегаю конкретизации этого процесса –

имеет ли место рождение, становление объекта или же зритель присутствует при его «нисхождении», деградации. Важно лишь, что предмет существует в движении. Между тем динамика и предметность в рамках эстетического объекта едва ли могут быть успешно совмещены. Изобразительный вывод из этого очевиден – предмет начинает утрачивать черты, а сама динамика становится сюжетом, предметом и смыслом изображения. Эта биологическая динамика, динамика метаморфоз, подчиняет себе живописное пространство, и мы оказываемся вынуждены говорить о *биологическом пространстве* картин Филонова.

Биологическое пространство картины делает «текучесть форм», их метаморфозы своим необходимым сюжетом, исходя из самой логики этого пространства. На данном феномене нам стоит остановиться, анализируя живописные объекты Филонова. Попробуем сформулировать некоторые законы этого биологического пространства и проследить его эволюцию в работах Филонова. Поговорим вначале о «разложении предмета».

Филонов всегда был чужд сюжетности, он избегал «визуального смысла» композиции. Уже в самых ранних его работах – «Юноши», «Крестьянская семья»[10] живописное пространство организовано не сюжетом, т. е. логическим и ясным взаимоположением объектов, создающих органическое целое, но совокупностью единичных объектов, слабо связанных между собой, но в то же время столь тщательно сделанных, выписанных, что каждый из этих объектов воспринимается как многоуровневая структура, объединенная тем, что можно назвать «графическим сюжетом». Это замечательно видно в «Юношах», где волосы и складки одежды изображенных персонажей обладают столь сложной графической структурой, что сами образуют некое подобие «картины в картине».

П.Н. Филонов. Юноши. 1909-1910. Картон, графитный карандаш. ГТГ.

Уже в ранних работах Филонова проявляется эффект мультиплицирования – все живописное пространство оказывается занятым единичными предметами, как бы умножающими себя[11]. В

П.Н. Филонов. Цветы. 1912-1913. Бумага, графитный карандаш. ГТГ.

композиции «Мужчина и женщина»[12] мультиплицированное движение руки становиться семантическим центром рисунка, и здесь мы видим, как чистое движение начинает разлагать сюжет и предметы. «Цветы мирового расцвета»[13] знаменуют точку необратимого распада видимого глазу сюжета и рождения сюжета иного порядка – сюжета трансформации, движения, лишенного формы. Мультиплицированное изображение расцветающих цветов уничтожило всю видимую глазом форму, и глаз ощущает лишь чувство движения, расцвета, не улавливая собственно образа цветка.

Распускающийся цветок, по всей видимости, это ключевой образ Филонова, за которым стоит идея живописной фиксации чистой метаморфозы. Однако этот образ ни в какой степени не эмблематичен, не символичен для Филонова, он лишь наглядно, «физически» демонстрирует принцип живого движения. Изображая цветок со множеством лепестков, создающих удивительную геометрию плоскостей, мастер этим множеством плоскостей демонстрирует расцвет, раскрытие цветка как мультиплицированное движение – лепестки словно бы фиксировали все стадии движения, раскрытия бутона, и в момент расцвета эта мультиплицированность застывала на лепестках, в одно мгновение делались видимыми все стадии роста. Цветок для него не способен находиться лишь в одной стадии развития – художник в почти «мультипликационной» манере изображает одновременно множество стадий, соединяющих состояние бутона с расцветшим цветком.

Эта идея наиболее ясно выражена в небольшом карандашном рисунке[14], где цветы и даже листья показаны через совмещение множе-

ства плоскостей. Тем самым они производят впечатление «живых» – движущихся, развивающихся, эволюционирующих. Этот рисунок – редчайший пример совмещения движения и статики без ущерба для сюжетности и предметности изображения. Практически на каждой из работ Филонова 1912–1915 гг. есть изображения цветов в этом мультиплицирующем стиле. Более того, его термин «Мировый Расцвет», которым он характеризовал свое эстетическое учение, говорит сам за себя. Здесь, немного отступая от темы, я не могу не обратить внимания на любопытную параллель между филоновским «Мировым Расцветом» и акмеизмом Осипа Мандельштама. Насколько сейчас можно судить, между этими двумя фактически одноименными эстетическими течениями не существовало никакой связи, однако зародились они в Петербурге примерно в одно и то же время. Стоит заметить, что между Филоновым и Мандельштамом существует еще нечто общее – их интерес к биологии развития, хотя в отношении Мандельштама известно, что этот интерес возрос у него после встречи с Б. С. Кузиным, биологом-систематиком, в начале 1930-х годов.

Возвратимся, однако, к филоновскому разложению предмета. Динамика расцвета окончательно поглощает предметность. Филонов отказывается от изображения формы, сосредоточиваясь на чистой динамике. В основе его многочисленных «формул» – так он называл свои по большей части «беспредметные» композиции – лежит идея фиксации чистой динамики развития, освобожденной от узнаваемых, статичных форм[15]. Однако эти «формулы» равно далеки как от предметности, так и от чистого геометризма. Их биологическое пространство состоит из бесчисленного множества геометрических и цветовых элементов-клеток, каждая из которых чет-

П.Н. Филонов. Без названия (Монофигурная композиция). 1920-е гг. Бумага, тушь, перо, графитный карандаш. ГТГ.

ко выписана согласно идее «сделанности» картины – хорошо известно, как долго Филонов аналитически работал над своими «беспредметными» композициями. Эта цветовая и геометрическая биомасса в действительности есть отражение морфогенеза – рождения форм живой материи. Возможно, не будет излишним преувеличением сравнить филоновский «биологический реализм» с изображением живых, двигающихся и трансформирующихся клеток организма. Филонов решил исследовать жизнь эстетического объекта на клеточном уровне!

Я не случайно коснулся реализма, говоря о беспредметных «формулах» аналитического искусства. Может ли за этими «формулами», чуждыми нашему глазу, стоять нечто «позитивное»? Отвечая на этот вопрос, мы подходим ко второму принципиальному моменту – к *многоуровневости* биологического пространства живописных объектов Филонова. Объект переживает одновременно два уровня метаморфоз: трансформируются и его «клеточная структура», и его графическая форма. Зритель видит, как из «клеток» цвета, каждая из которых прописана тончайшим образом, на его глазах возникает цельная форма, подобие живого организма, и этот процесс становления формы открывается зрителю как главное событие картины. В то же время, возникшая форма не единична – она на наших глазах образует логический ряд метаморфоз наподобие тех, что наблюдает эмбриолог при развитии зародыша. По существу это не метафора или произвольный перенос биологических идей на живописную плоскость – именно так, биологически, Филонов воспринимал процесс создания своих картин. Иными словами, его интерес был направлен на наблюдение того «эмбрионального поля», что движет формой картины, и цель их создания – сделать жизненный процесс этого «поля» доступным наблюдению.

Все сказанное может показаться несколько фантастическим, однако, применительно ко многим работам Филонова[16], вполне обоснованно говорить о *зримой* трансформации графических форм. Механизм трансформаций объясняется достаточно просто. Цветовые и геометрические атомы-«клетки» образуют структуры с весьма сложной иерархией, которые вкладываются друг в друга, образуя суперструктуры. Структуры разного уровня видны с различных перспективных точек. Иными словами, если зритель будет приближаться к картине или удаляться от нее, то он сможет увидеть весь спектр этих структур, от самых общих, которые улавливаются глазом лишь на значительном расстоянии, до локальных структур, уловимых лишь на самом незначительном расстоянии. Таким образом, одна картина действительно может содержать множество разных изобразительных плоскостей, и в процессе своего движения относительно картины наблюдатель видит движение эстетического объекта,

но уже не эмбриональное, а семантическое.

Этот оптический эффект, столь нетривиально примененный Филоновым, хорошо известен в тибетской иконописной традиции, более того, этот принцип является одной из ее основ: медитативные иконы обладают сложной, многоуровневой изобразительной структурой, и именно эта «оптическая игра» создает образный ландшафт, способствующий медитации[17]. В европейской традиции подобные «оптические игры» имели некоторое распространение в XVI–XVII вв. (стоит упомянуть Арчимбольдо, Гольбейна и Шёна)[18]. Тем не менее, ни в тибетской, ни тем более в европейской традиции этот принцип многоуровневости не был так ясно воплощен, как в картинах Филонова. Этот оптический эффект достоин именоваться «филоновским эффектом».

П.Н. Филонов. Цветы. 1920-е гг. Бумага, тушь, перо, графитный карандаш. ГТГ.

Если мы вскользь коснулись европейских параллелей к Филонову, то не лишним будет вспомнить имя Геркулеса Сехерса – голландского гравера и живописца первой половины XVII в., создателя удивительных «идеальных ландшафтов»[19]. Свои гравюры он раскрашивал вручную, при этом добиваясь поразительных оптических эффектов. Один и тот же пейзаж он вначале изображал солнечным, а затем окутанным ночной мглой, с такой же легкостью он подчеркивал и скрывал передний или, наоборот, задний план, обнажал анатомию скальных пород, раскрывал разломы и провалы, или превращал горы в единую, слитую каменную массу. Каждая его раскрашенная гравюра уникальна, ибо раскраска подчеркивает такую смысловую плоскость этого «универсального» оттиснутого ландшафта, которая не заметна более ни на одном из вариантов. В известном смысле можно утверж-

дать, что Сехерс пытался создать идеальный многосмысленный ландшафт, потенциально содержащий множество различных ландшафтов, которые призван актуализировать цвет, что сближает его эксперименты с «формулами» Филонова.

Аналогия с Филоновым – не только в композиционной инновационности, но прежде всего в живописной технике. Работы Сехерса отличаются детальной, почти немыслимой проработанностью живописного пространства, «сделанностью» в филоновском смысле. Изображая предмет, он тщательно, скрупулезно прописывает все разломы, трещины, линии, складки, шероховатости живописного объекта, при этом не столько приближаясь к реализму, к фотографичности, сколько удаляясь от него. Весьма небезынтересно было бы сравнить некоторые работы Филонова с работами Сехерса с чисто технической стороны. На наш взгляд, эстетическая теория голландца, выраженная в его работах, могла оказать на Филонова значительное воздействие, тем более что интерес Филонова к северноевропейской живописи известен, в то время как живописные объекты, приведшие Филонова к идее «сделанности», искусствоведами пока еще не выделены.

Однако вернемся к поставленному нами вопросу о «позитивности» филоновских «формул». Есть ли в них нечто помимо многоуровневости? Весьма любопытное биографическое свидетельство о Филонове дает нам право говорить едва ли не о реализме некоторых его «беспредметных» работ. П. Д. Бучкин в своих мемуарах рассказывает, как Филонов объяснял принцип построения аналитической картины[20]. Приведенные им высказывания Филонова можно интерпретировать следующим образом. Для аналитического искусства не существует единой перспективной точки. Все предметы, изображенные на картине, видят друг друга с различных перспективных точек. Реалистическое изображение отражает все предметы со всех возможных перспективных точек, и картина превращается в сражение перспективы. Предмет мультиплицируется и разлагается, от него остается лишь точка видения. Если рассуждения Филонова были мной интерпретированы правильно, то это совмещение множества реальностей, т. е. разных взглядов на одну совокупность предметов, графически может и *должно* выглядеть как формула, как «беспредметность».

Реалистическое изображение объекта неприемлемо для глаза, ибо *объективный* реализм не сохраняет формы предмета – таков вывод из эстетической теории и практики Филонова. Тогда возникает вопрос: что представляет собой этот объективный реализм и кто есть тот наблюдатель, чьими глазами мастер аналитического искусства видит мир?

В своей работе «Понятие внутренней значимости искусства...» Филонов ясно говорит: *«Любое произведение искусства, что бы оно ни изображало, есть прежде всего фиксация интеллекта делавшего мастера»*[21]. Та перспективная точка, с которой мастер видит предметы и их трансформации, а также взаимоположение предметов, не есть перспективная точка человеческого глаза. Аналитическая способность разума превосходит силу зрения и оттого замещает ее, словно бы стесняясь ее недальновидности. Творческий интеллект имеет дело не с предметами и их реальным положением, но со всеми *возможными* положениями *всех возможных* предметов. Именно эту мысль утверждает Филонов своим аналитическим методом. Человек не может в один момент увидеть процесс генезиса объекта, его возникновение, развитие и обретение застывшей формы, в то время как интеллект способен такое помыслить. Реалистично изобразить мысль – вот воистину нетривиальная задача, и Филонов до какой-то степени приблизился к ней, сомкнув три разные сферы: пространство интеллекта, пространство эстетического объекта и, наконец, пространство человеческого глаза. Акт мышления не может быть передан как сюжет, следовательно, для его передачи необходимо нечто иное, что способно вдохнуть в человека способность мыслить таким образом, чтобы *та* мысль, которую мастер стремится передать, вошла в сознание. Единственный способ добиться такого эффекта – это передать креативную способность, занести в сознание зрителя вирус креативности. Эстетический объект *фиксирует интеллект* мастера, как то ясно сказал Филонов, и тем самым выступает в роли транслятора творческой силы.

И здесь перед нами неожиданно открывается новая возможность осмысления самого понятия *реализм*. В истории искусства есть множество примеров, когда мастера сознательно уклонялись от «оптического» реализма, при том, что это уклонение нельзя объяснить требованиями строгого канона, как то применимо, например, к византийскому искусству. Варваризация позднеримского портрета и устрашающая диспропорциональность романской скульптуры, лубочность провинциальной русской живописи XIX в., кубистские лица и натюрморты Брака и Пикассо, гранатовый геометризм Волкова и отталкивающий анатомизм раннего Филонова невозможно объяснить тем, что творцы этих эстетических объектов технически не могли верно изобразить человеческую фигуру или предметы интерьера. Естественнее было бы думать, что они *сознательно* изображали объект таким образом, видоизменяя, упрощая, «варваризуя» его, чтобы «зафиксировать» (в филоновском смысле) свой интеллект, свое когнитивное состояние. Говоря о когнитивном состоянии, я ни в какой степени не смешиваю его с понятием «художественной

идеи»: акционизм в искусстве, т. е. сознательный эпатаж, создание диссонанса с общими эстетическими представлениями едва ли имеет отношение к описываемому мной когнитивному феномену, хотя отделить акционизм от фиксации когнитивного состояния в эстетическом объекте мне представляется методологически весьма непростой задачей.

В длинной череде подобных «не-оптических» реализмов Филонов, тем не менее, занимает уникальное место, ибо мастер аналитического искусства отрефлектировал идею эстетического объекта как формулу креативной силы, лишенную каких бы то ни было смыслов, кроме смысла креативного, и сознательно воплотил эту идею в своих работах. В этом его принципиальное отличие от подавляющего большинства современников-авангардистов, да и от большинства европейских мастеров. Осознанная Филоновым «биология развития» эстетического объекта была превращена им, говоря языком социальных наук, в ментальный институт эстетики, в некий воспроизводящийся механизм, позволяющий унаследовать креативный опыт мастера. В заключении же можно сказать, что биологическое пространство эстетических объектов является тем базисом, отталкиваясь от которого возникает все множество эстетических и интеллектуальных пространств, чья совокупность именуется культурой.

Примечания

1 В подтверждение этому можно привести слова Филонова: «Если пропадут картины, будет ужасно, но еще хуже, если пропадут рукописи» (цит. по: Глебова Т. Воспоминания о брате // Нева. 1986. № 10. С. 167).

2 *Филонов П.* Декларация «Мирового Расцвета» // Павел Филонов и его школа. Каталог выставки / Сост. Петрова Е., Хартен Ю. Кёльн, 1990. С. 75–80; *Он же.* Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества // *Мислер Н., Боулт Дж.* Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990. С. 175–199; *Он же.* Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы / / Там же. С. 200–220.; *Он же.* Краткое пояснение к выставленным работам // Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского Музея. Каталог выставки. Л., 1988. С. 107–108. Следует отметить, что одна из интереснейших работ Филонова, статья «Канон и закон», написанная в 1912 г., до сих пор не издана. Ее текст хранится в Отделе рукописей ИРЛИ.

3 *Филонов П.* Декларация... С. 76.

4 *Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. М., 1961.

5 *Филонов П.* Краткое пояснение... С. 108.

6 Джон Боулт, говоря о естественнонаучных интересах Филонова, упомянул только анатомию и физиологию, коснувшись также интереса Филонова к физическим патологиям и уродствам. См.: *Боулт Дж.* Анатомия фантазии // Павел Филонов и его школа. Каталог выставки. С. 50–69.

[7] См.: *Филонов П.* Декларация... С. 76, 79; Он же. Основа преподавания... С. 180, 185; *Он же.* Краткое пояснение... С. 107–108.

[8] *Дриш Г.* Витализм. Его история и система. М., 1915.

[9] О теории биологического поля Гурвича (весьма небезынтересной для нас в свете эстетической теории Филонова), см.: *Кузин Б. С.* О принципе поля в биологии // Вопросы философии. 1992. № 5. С. 148–164.

[10] См. № 1, 4 по каталогу: Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Далее будут указываться номера по этому изданию.

[11] См. № 4, 8, 19.

[12] См. № 24.

[13] См. № 55.

[14] См. № 34.

[15] См. № 67, 72, 80, 85, 91.

[16] См. № 59, 71, 81.

[17] См.: *Roerich G.* Tibetan Paintings.Delhi, 1985; Pal P. Tibetan Paintings. Basel, 1984.

[18] См.: *Alfons S.* Giuseppe Arcimboldo. Malmo, 1957.

[19] См.: *Knuttel G.* Herkules Seghers. Amsterdam, s.a.; Bagemann E. H. Herkules Seghers. Amsterdam, 1968; Herkules Seghers. Grafiek / Ed. by Bonn K. G. Amsterdam, 1967.

[20] *Бучкин П. Д.* О том, что в памяти. Л., 1963. С. 53.

[21] *Филонов П.* Понятие внутренней значимости искусства... С. 204.

Н.В. Злыднева

ПРОСТРАНСТВО ПАРАДОКСОВ: «БЛИЗКОЕ-ДАЛЕКОЕ» У АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА И АЛЕКСАНДРА ТЫШЛЕРА

Выраженное в знаменитом утверждении Сталина «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее» присущее времени веселье – это не-(только) официальная пропаганда, не словотворчество диктатора, о нем свидетельствуют и современники. Эта констатация разительно противоречит другой стороне медали – воцарившейся в стране в те годы трагедии насилия и нищеты. Веселье – категория смеховой культуры, смеха, одним из важнейших порождающих механизмов которого является парадокс как столкновение крайностей, взрыв ожидаемого, ломка стереотипов, что ведет к прозрению смысла на новом, более высоком уровне. Подобная ситуация соединения несоединимого может быть описана фигурой оксюморона с присущим ему concetto конечного «острия». Сквозь эту дискурсивную схему открываются не лежащие на поверхности значения, которые организуют пространство культуры данной эпохи и сами по себе пространственны. Фигура оксюморона, состоящая в риторике *ближнего дальнего*, характерна для «пространства ликования» 1930-х годов, пользуясь терминологией М. Рыклина[1].

Известна значимость антиномий и вообще дуальных моделей в риторике Сталина. Они отражали как двойственность натуры/политики вождя, так и специфику тоталитарной культуры в целом. В книге «Писатель Сталин» ее автор М. Вайскопф указывает на пространственный характер риторической технологии диктатора, отдающей безусловное предпочтение метонимии и синекдохе по образцу барокко и авангарда[2]. Одним из наиболее емких семантических полей, на которых метонимия в аспекте двойственности актуализировалась, проявив характерные черты советской культуры 1930-х годов, стала описывающая пространственные наложения оппозиция *близкое/далекое*. Для партийной образности и языка Сталина характерно, в частности, усечение промежуточных звеньев и контаминация тропов, в которой все смешивается, так что, по

словам Вайскопфа, «родственное и чужеродное, *близкое* и *далекое* для Сталина зачастую просто неразличимо»[3]. В политической мифологии 1930-х пространство спроецировалось на время, в котором также опускались промежуточные звенья: зримые черты *близкого как части* напрямую отсылали к *целому-далекому*, чье присутствие в свете неизбежно приближающегося коммунистического будущего ощущалось в настоящем. Частичное настоящее, лишенное целостности вследствие отягощающих «пережитков» прошлого и вредоносных «врагов народа», отдельными прорывами открывалось в идеально целостное будущее.

Подобная характерная для сталинского дискурса соположенность полюсов – *близость далекого* – уходит корнями в более раннее время, в эпоху конца 1920 – начала 1930-х годов, когда в России происходит процесс смены культурной парадигмы. Это время переходное, авангард постепенно вытесняется тоталитарным типом культуры, и потому в картине мира черты прошлого миропонимания переплетаются, образуя то симбиоз, то противостояние, с чертами «культуры Два», если использовать терминологию В. Паперного[4]. Этот своеобразный и уникальный симбиоз-противостояние специфически отразился в господствующей модели пространства, определив характерные наложения-тождества и парадоксальные противопоставленности ряда фундаментальных пространственных категорий.

А.Г. Тышлер. Женщина и аэроплан. 1926. Холст, масло. Частное собрание.

В настоящей работе мы намерены остановиться на противопоставлении *близкое/далекое* как наиболее значимом для эпохи, рассмотрев его на материале прозы Андрея Платонова конца 1920 – начала 1930-х годов и живописи Александра Тышлера того же периода. Именно это время оказалось наиболее продуктивным для творчества данных мастеров, а сближенность полюсов, представленных парой *близкое/далекое*, проявилась в наиболее полном виде. К срав-

нению с Платоновым привлекались в отечественных и зарубежных исследованиях многие художники – наиболее популярной фигурой стал Павел Филонов[5]. Однако с Тышлером Платонова раньше не сравнивали. Между тем, наличие сходства в их творчестве представляется неоспоримым. Зону совпадений прежде всего определяет семантика оппозиции *близкое/далекое*. Совпадения в творчестве Платонова и Тышлера на фоне общих свойств риторики эпохи представляется тем более значимым, что оба мастера прямым образом поборниками официальной идеологии не были. Более того, в их творчестве налицо прямая оппозиция установочной линии партийного искусства. Однако их случай тем более показателен: он является свидетельством времени, которое проявилось в речи носителей этой культуры и эпохи, зачастую независимо от их сознательных устремлений. Однако прежде – ряд общих замечаний относительно бытования данной оппозиции в культуре.

В стереотипных представлениях в культуре *близкое* обычно противопоставляется *далекому* в ряду пар *свое/чужое, внутреннее/внешнее, теплое/холодное* с соответственной соотнесенностью частей. *Близкое* выступает как *свое, внутреннее, теплое* в отличие от *далекого*, которое, как правило, *чужое, внешнее, холодное*. При этом *близкое* обычно трактуется как *непрерывное*, *субъектное*, рожденное *крупной оптикой*, в то время как *далекое* – соответственно – *дискретное*, более *объективированное*, воспринятое *телескопическим зрением*. Позитивная отмеченность второго члена – *далекого* или – в плане интенционала – *к далекому, в даль* – описывает утопическую семантику того или иного типа культуры или отдельного явления. Наоборот, сдвиг акцента на первый член – *близкое* характеризует дистопическую доминанту с позиционированием телесной семантики и потенциальной инверсией традиционных иерархий. Наложение *далекого* на *близкое* или *близкого* на *далекое* описывает тип культуры, чья риторика ориентирована на фигуру оксюморона или – в категориях логики – парадокса. В сопредельности разноудаленных пространств акцентируется конфликтность, шов, напряжение полюсов. Значимым в культуре является и агрегатное состояние пространства – плотного, стягивающего, обволакивающего своей вязкостью *близкое* и *далекое,* или наоборот – разряженного, лишающего полярные части взаимной сцепленности. Спецификой модели пространства конца 1920-х годов в советской культуре является одновременное наличие всех названных типов соотношения *близкого* и *далекого*, образующих поле непрерывной пульсации и столкновений.

В истории искусства смыслы сопряжения *ближнего* и *дальнего* планов в построении пространства определяются текстом культуры, в рам-

ках которого изображение наделяется специфическими значениями[6]. В архаической культуре клишированного типа, которой во многом идентичны примитивные культуры, детские рисунки и наивное искусство нового времени, *дальнее* и *ближнее* имплицированы в основную оппозицию *сакральное/профанное* или *главное* и *второстепенное*, что обозначено конвенционально – размером: главное и сакральное – крупное, второстепенное – мелкое. Первое – обычно *свое*, а потому *внутреннее* и *непрерывное* (т. е. *целостное*), второе – *чужое*, *внешнее*, *дискретное* и *партиципированное* (например, в Древнем Египте: крупный фараон и мелкие поверженные враги). Эта модель в целом сохраняется и в средние века, в частности в Византии. *Дальнее* и *ближнее* встраиваются в вертикальную ценностную иерархию, определяемую сакральными центром и вершиной. С приходом антропоцентричной ренессансной культуры горизонтального типа и возникновением иллюзионистских тенденций в передаче глубины картины, т. е. внеконвенциональных, «достоверных» планов удаленности от зрителя, *ближнее/дальнее* лишилось сакральных коннотаций (сакральным центром стал одноглазый циклоп нового времени: человек-зритель-художник) и части оппозиции оказались разведенными по размерности и тону: *ближнее* как крупное и теплое, *дальнее* – уменьшенное и холодное. Исключение представляет северный ренессанс – например живопись Брейгеля с ее высоким горизонтом (а также цитирующие ее в XX в. мастера – в частности полотна мастера примитива Ивана Генералича)[7]. В рамках ренессансно-миметической традиции *свое* и *чужое*, а также *внутреннее* и *внешнее* оказались нерелевантными к рассматриваемой оппозиции (ср., например, «Явление Мессии» А. Иванова, где смысловой центр организован фигурой Христа – *далекого, чужого, бесплотного*, но при этом *смыслопорождающего*).

Ситуация изменилась в XX в. «Оптимальная проекция авангарда» (термин А. Флакера[8]) наделила *ближнее* и *дальнее* утопическим значением посредством инверсирования (по отношению к каноническому искусству) сакральных смыслов: *дальнее* и *малое* по размеру обретало вес и позитивную отмеченность, отсылая к (не)сбыточным идеалам. Наоборот, *ближнее* и *крупное* как *свое*, *телесное*, *внутреннее* подвергалось в культуре авангарда негативному означиванию – оно отодвигалось на задний план. Однако парадоксальным образом одновременно происходил и обратный процесс: актуализировалось так называемое гротескное тело авангарда – становящаяся телесность непрерывного типа, обнажающая *ближнее* и *внутреннее*, пересекающая собственные границы и переворачивающая сакральную иерархию. Таким образом реализовалась телесность карнавализированного свойства, отсылающая к фольклор-

но-барочным корням авангардной поэтики. *Ближнее негативное* (или то, что требует исправления, объект перестройки, становящегося) стало служить целям остранения *дальнего позитивного* (или уже построенного, идеального, завершенного), на время опрокидывая пространственные категории. Век изменил и оптику в целом, раскрыв необыкновенные возможности зрения и сделав установку как на зрительное, так и семиотически приближенное к внутреннему «Я» человека[9].

В позднем авангарде, когда напряжение полюсов достигло своего апогея, значимость сближенности *ближнего* и *дальнего* с постоянной меной знаков стала особенно очевидной. Примеров в изобразительном искусстве рубежа десятилетий несть числа. Как и в архаическом прошлом, *близкое далекое* стало выступать, в частности, в форме совмещения масштабов с соответствующими коннотациями. Наиболее яркий случай – композиционные принципы многочисленных плакатов-фотомонтажей, реализующих идиоматику *вождь и массы*: фигура оксюморона стала здесь общим местом. Разительное сходство, которое наблюдается между советским и немецким плакатом начала 1930-х годов, очевидно, указывает как на общую риторику плакатного жанра, так и на конкретные идеологические клише тоталитарной культуры. Примером могут служить плакаты Г. Клуциса «Под знаменем Ленина на социалистическое строительство» (1930) и «Победа социализма в нашей стране обеспечена» (1932), аналогичные плакатам в прошлом дадаиста Джона Хартфилда, работавшего в Берлине, «За мной стоит сплоченная нация» (1932) и «Мечты Ленина станут действительностью» (1934). На столкновении крупного переднего и мелкого фонового планов построена и риторика плакатов на производственные темы: Н. Пинус «Работница» (1931), В. Кулагина «Международный женский день» (1931), Е. Семенова «Вступай в Авиахим» (1926). Интересная инверсия обычной семантики планов реализована в фотокомпозиции Б. Игнатовича «Эрмитаж» (1929): здесь крупный план (ступня одного из Атлантов) осмыслен как телесный и утопический (культура как идеальное, вневременное начало), в то время как удаленные фигурки живых людей, спешащих мимо каменного титана, обозначены как повседневность. Сакрализованным выступает здесь *близкий* крупный план, а профаническое настоящее передано иконически – как мелкое (=*удаленное*), т. е. тривиальное.

Аналогичным образом сближение масштабов семантизировано и в плакатной по своей стилистике живописи А. Дейнеки: «Оборона Петрограда» (1928), «Футболист» (1927), «Текстильщицы» (1927). Однако и у далеких от плакатности мастеров проявляется характерное тяготение к сшибке масштабов. Так, еще в начале 1920-х годов чувство сакра-

лизованной Вселенной выражено на полотне К. Юона «Новая планета» (1921), значимым образом совмещение масштабов реализовано и в картине Б. Кустодиева «Большевик» (1920). В конце десятилетия в произведениях А. Лабаса «Дирижабль и детдом» (1930), «Дирижабль» (1931) и ряде других соединение крупных и мелких фигур как *сближенных далеких* стало уже характерным композиционным приемом: *крупное близкое* (дирижабль) выступало при этом как реализованная технологическая мечта, а *мелкое далекое* – восхищенная публика – описывала события в эпическом остранении. Тем самым, у Лабаса наметилось значимое нарушение стереотипических установок (*близкое* как то, что раньше мыслилось *далеким* versus *далекое* как *свое*, *телесное-близкое*).

На той же риторической фигуре оксюморона – соединении крайностей с замещением традиционных коннотаций в сближении разноудаленных масштабов – в значительной мере основана поэтика крестьянского цикла К. Малевича 1928–1932 гг. Например, на картине «Голова крестьянина» крупная супрематическая голова переднего плана противопоставлена двухярусному заднему плану с мелкими фигурками крестьян на земле и аэропланов в небе. Это полотно является композиционной цитатой житийных икон с ликом святого крупным планом и мелкими повествовательными клеймами по бокам. Противопоставленность планов у Малевича, таким образом, имплицирует значение сакрализованного конвенционального пространства. Очевидно, это не только личный выбор мастера – как гениальный художник, Малевич угадал ведущую риторическую фигуру эпохи, наделяющую противопоставленность *близкого* и *далекого*, в рамках его «икон» переформулированной как *крупное/мелкое* и *главное/второстепенное*, сакральным смыслом.

Та же схема более лаконично развернута на картинах «Женщина с граблями» и «Сложное предчувствие. Торс в Желтой рубахе». В этих полотнах дистопическим смыслом проникнута сама противопоставленность *ближнего* крупного плана, занятого фигурой крестьянина или крестьянки, и *дальнего* плана с низким «пустым» горизонтом или зловещим силуэтом дома без окон. Последний вполне очевидно отсылает к парадоксалистской наполненной пустотности «Черного квадрата», активизируя дополнительные измерения глубинного смысла этой антиномии. Шагнувший от космической невесомости супрематизма к свинцовой контрастности планов, Малевич незадолго до своей кончины провиденциально обозначил грядущий трагический порог, бездну не только в собственной жизни, но и в жизни советской страны – катастрофических последствий сталинского режима.

* * *

Особенно интересен случай А. Тышлера, чье творчество лежит в эти годы в стороне от искусства, служащего пропаганде официальной идеологии. В конце 1920 – начале 1930-х годов художник создает серию фигуративных живописных произведений, исполненных в почти монохромной оливково-фисташковой (византийской!) гамме. Имею в виду прежде всего полотна «Танец с красным знаменем» и «Мать с ребенком на фоне города», а также полотна из серии «Материнство», в частности картину «Материнство» (1932). Композиции построены на соположении удаленного и ближнего планов, которое особенно акцентировано ввиду отсутствия промежуточного звена. Сюжет полотен можно воспринять как изобразительную параллель к произведениям А. Платонова – роману «Чевенгур» и повести «Котлован». Так, в «Танце с красным знаменем» собравшиеся в круг и преданные экстатической пляске под развивающемся красным флагом люди на первом плане воспринимаются как «прочие» из «Чевенгура». Ассоциация еще более усиливается тем, что на заднем плане помещены смутные очертания опустевшего города. На другом полотне нищенка с младенцем – своего рода Богородица «прочих» – представлена на фоне удаленных городских развалин. Акцентированность дистопической доминанты в противопоставлении *ближнего* и *дальнего* планов организует пространство как двумерную сакральную плоскость. Это уже не гротескное тело исторического авангарда, это экстатическое тело культурно-пространственного пограничья, для которого характерно обостренное переживание своей редуцированной телесности.

К названной группе произведений примыкает и «Качалка» – полотно 1925 г. из триптиха «Дом отдыха» (серия «Сон в летнюю ночь»). В этой картине также ясно выстроен разрыв планов: переднего с изображением основных персонажей (женщины в кресле-качалке и музыканта в окружении путти) и фона, обозначенного домом в форме пагоды и рядом крошечных фигурок вокруг. Между тем, в отличие от вышеупомянутых произведений, здесь задана вертикальная доминанта, композиционно и сюжетно (путти-херувимы), акцентирующая сакрализованные смыслы происходящего. Вертикализм и контраст разных масштабов соединены и в одной из наиболее пронзительных картин мастера – полотне «Женщина и аэроплан» (1926). Телесное *ближнее* – женщина крупным планом с заключенной в ее образе метафорой земли противопоставлено началу эфемерно-бестелесному, принадлежащему верху, небу, мечте. Между тем, голова заглядевшейся ввысь мечтательницы, тянущаяся вверх на столпообразной шее-спирали в шарфике, кажется, того и гляди оторвется от тела, устремившись вслед за летающим чудом.

Тема женской головы как верха, по тем или иным сюжетным основаниям отчлененного от остального ее тела, проходит сквозь все творчество Тышлера. В более позднее время, в 1960–1970-е годы, очевидно, в ходе разработки идей рубежа 1920–1930-х годов, эта тема получила яркое выражение в сериях «Балаганчик», «Архитектура», «День рождения». Метафоры *голова–город*, *голова–корабль* (преимущественно женская) содержат в себе образ идеального телесного верха, устремленного прочь от телесного низа. Верх стремится заглянуть по ту сторону горизонта, в неведомую *даль*. Примечательно совпадение такого рода образности с описанием картины в комнате Веры из повести А. Платонова «Джан»: «Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо – близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же человек, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет – по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, – голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли»[10]. В сравнении с общетипологическим родством, которое улавливается между упоминавшимися выше пейзажами Тышлера и платоновским «Чевенгуром», здесь налицо чуть ли не прямое цитирование словом изобразительного ряда. Обращает на себя внимание глубинное сходство всего набора элементов оксюморонной нарративной конструкции – *близкое небо*, *голова, пробивающая небесный купол*, *оторванная от тела голова*, *голова и небо*, сближенность как снижение образа *небо=жестяной таз*, *бесконечность* versus *земля*. Фокус пересечения живописи Тышлера и описания, очевидно, вымышленной картины у Платонова – *близкое далекое*.

Оксюморонная риторика *близкого далека* у Тышлера, видимо, является непосредственным продолжением его опытов по выявлению структуры пространства, предпринимавшихся мастером на более раннем, внефигуративном этапе его творчества. Вспомним, к примеру, полотно «Цветодинамическое напряжение в пространстве» (1924) из серии «Цвет и форма в пространстве». Внутренние тяги, струны, на которые «натянуто» тышлеровское пространство и которыми оно «собрано», впоследствии стали обрастать фигуративно-сюжетной мотивировкой, встраиваясь в социально-культурный контекст. Однако в самой меньшей мере можно говорить о том, что художник «прогнулся» под время. *Близкое*

далекое в форме противопоставления планов можно воспринять как существенное усложнение той проблемы, над которой он продолжал работать. Задачи устроения пространства как формально-механической среды вышли на уровень дополнительных измерений – на уровень испытания емкими смыслами сближения и отталкивания живых человеческих тел, а также созданных людьми сооружений в их космологической перспективе. В символистичности *близкого далека* у Тышлера проявляется скрытый слой символизма в авангарде, и это то главное, что перекидывает мост – при всех многообразных различиях между мастерами – от тышлеровского фантазийного мира странного веселья к сумеречному обиталищу чудаковатых героев Платонова. Роднит сама персонажность пространства, его наделенность характером – жестким и тесным, как время, которому оно принадлежит, и безграничным и безумным, как мечты его обитателей. Но самое главное – это родственность в тех смещениях привычных связей, которыми *далекое* и *близкое* обросло в культуре. *Близкое далекое* Тышлера – это одновременно продолжение авангардного утопического дискурса и очевидное преодоление его, противофаза по отношению к горизонту ожидания. Каково же соотношение *ближнего* и *дальнего* у Платонова?

Конец 1920 – начало 1930-х годов в творчестве А. Платонова характеризуется сдвигом внутри констелляции *дух-тело*. Утопическая *даль* начинает все чаще описываться в метафорах плоти. На смену прекрасному *далекому* приходит гротескная телесность *близкого*, полюса сближаются. Сдвоенность *близкого* и *далекого* находит выражение в характерном для мастера принципе сочетания крайностей, который описывает пик экзистенциальной напряженности. Столкновению *близкого* и *далекого* в его амбивалентном звучании посвящен рассказ «Фро», в свое время исследованный А. Жолковским[11]. Компьютерная обработка текста романа «Чевенгур» в плане частотности мотивов и их сочетаемости дает интересные дополнительные данные. Аналогию поэтике *близкого/далекого* у Тышлера, лежащей в сфере соединения масштабов и противопоставленности композиционных планов, в прозе Платонова можно усмотреть в взаимоналожении коннотаций *близкого* и *дальнего*, а также в разрушении семантических стереотипов противопоставления, приводящем к гротескной инверсии значений.

Анализ выявляет в качестве наиболее частотных следующие мотивные группы у Платонова: *даль* и *близь* в значении полноты космоса; асимметрия – *близкий* как *ближний* в плане телесности, но в евангельском смысле (тоже полнота описания); *даль* как описание не пространства, а времени – *даль* как длительность; *даль* в связи со значением *забытье*,

близь – со значением *память*; *даль* как чужое (традиционно); *даль* в сочетании со зрением (*даль* как предмет разглядывания, созерцаемость дали); *даль* в сочетании с концептом пути; *даль* как преодоление телесности; *близкое* как телесное. Остановимся на мотивах *близкое/далекое* у А. Платонова подробнее. Начнем со второго члена.

В соответствии с общим замыслом и сюжетом романа, *дальнее* прежде всего маркирует в «Чевенгуре» все позитивное – чистое, светлое, просторное, т. е. реализует утопическую проекцию. *Даль* в этом качестве выступает в сочетании с такими мотивами, как *социализм, небо, Бог*: «Сторож курил и спокойно глядел *дальше – в бога* он от частых богослужений не верил» (с. 19)[12]; «он бы сразу убежал ... искать социализм *вдалеке*» (курсив здесь и далее в цитатах мой. – *Н.З.*) (с. 111); «Недавно Сербинов возвратился с обследования социалистического строительства в *далеких открытых* равнинах Советской страны) (с. 323); «... заря не свеча, а великое *небо*, где на *далеких* тайных звездах скрыто благородное и могучее будущее человечества» (с. 131); «родственники Кирея были *далеко* – на Дальнем Востоке, на берегу Тихого океана, почти на конце земли, откуда начиналось *небо*...» (с. 288). Характерно, что даже наделяя порой социализм значением *близкого*, писатель использует все ту же лексему *далекий*: «Он оглядел Копенкина, ехавшего со спокойным духом и ровной верой в летнюю *недалекую* страну социализма» (с. 145). В том же ряду у Платонова стоят *море* (см. предыдущий пример) и *город*, по отношению к которым *далекое* выступает почти непременным предикатом или в составе единой синтагмы: «Там дожди были? – спросил Саша о *далеком* городе» (с. 35); «Чепурный ... увидел другой Чевенгур: открытый прохладный *город*, освещенный светом еще *далекого* солнца» (с. 237). Такого рода *даль* – притягательная мечта: она зовет, манит человека: «Как и каждого человека, *его влекла даль* земли, будто все далекие и невидимые вещи скучали по нем и звали его» (с. 70), – тот пускается в путь.

Дорога и *даль* связаны у Платонова в одно неразрывное целое, реализуя клишированный параллелизм тавтологического типа – атрибут народной песни и карточного гаданья – *дорога дальняя*: «Вагон, вероятно, перевез много красновардейцев, тосковавших в *дальних дорогах*» (с. 70); «Во сне он увидел ... еле колеблющееся пространство и *вдаль* уходила пустая *дорога*» (с. 82); «Пешеход взглянул на всадников глазами, отуманенными *дальней дорогой*» (с. 116); «Алексей Алексеевич говорил, что есть ровная степь и по той степи идут люди, ищущие своего существования вдалеке; *дорога им дальняя*, из родного дома они ничего, кроме своего тела, не берут» (с. 190) и т. д. В целом слово *дорога* в связи с *далью* в составе одного предложения или короткой

синтагмы встречается в романе 23 раза, из них словосочетание *дорога дальняя* – 7 раз (!). Устремленность *вдаль*, преодоление пространства ради достижения *далекого* нездешнего – естественный модус преобразователей Чевенгура, их путь равнозначен пути *далекого солнца*, которое они стремятся приручить на благо нового общества: «Пиюся глянул в остальную *даль* – куда пойдет *солнце*: не помешает ли что-нибудь его ходу...» (с. 239). Дорога *вдаль* обнажает горизонт, и невидимое становится видимым, открывается вид на идеальное, путь в мир тонкой материи, ибо коммунизм – это движение *вдаль*: «Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в *даль* земли» (с. 202). *Даль* открывается человеку в Чевенгуре как последняя полнота, как космическое единение низа и верха, мифологический брак земли и неба: «Как конец миру, вставал *дальний* тихий горизонт, где небо касается земли, а человек человека» (с. 134). Подобно знаменитому гоголевскому «Вдруг стало видно ясно во все концы», у Платонова звучит тема прозрения в плане постижения пространства как особого, духовно высокого опыта: «Здесь похоже на англо-индийский телеграф – тоже далеко видно и чистое место!» (с. 306).

Ближнее и дальнее нередко встречаются друг с другом в Чевенгуре как противоположности: «Лишь бы *бедность поблизости* была, а где-нибудь *подальше – белая гвардия*...» (с. 180); «Чепурный же стоял и не видел надобности в *одном далеком человеке*, когда есть *близко множество людей* и товарищей» (с. 309). Однако чаще всего они сосуществуют на правах дополнительно распределения, нарушая естественную логику пространственно-временных связей: «...вдруг раздался *невдалеке* мощный топот коня: это Копенкин ... бросился на *далекий* экипаж встречать друга или поражать врага» (с. 343). *Близкое* часто обозначено как *телесное* и *женское*: «... он знал, что женщин можно любить особо и *издали*... (с. 29); «...все спящие чевенгурцы вынуждены были одушевлять *близких людей* и предметы, чтобы как-нибудь размножать и облегчать свою набирающуюся, спертую в *теле* жизнь» (с. 316); «...классовую же ласку Чепурный чувствовал как *близкое увлечение* пролетарским однородным *человеком*» (с. 243). С *далью* связана боль расставания с *близкими* людьми: «Он не любил успешных или счастливых людей, потому что они всегда уходят на свежие, *далекие* места жизни и оставляют своих *близких* одинокими» (с. 331), – и это лирический план сопряжения крайностей.

Даль как идеальное и *близкое* как телесное – вполне обычны, ожидаемы, стереотипны. Нетривиальным, вместе с тем, является у Платонова весьма частая сближенность мотивов *дальнее* и *тело* – как семантически, так и в формальном соположении лексем в рамках единой

синтагмы, при этом акцентируется начало *низовое* и *женское*: «... по той степи идут люди, ищущие своего существования *вдалеке*; дорога им *дальняя*, а из родного дома они ничего, кроме своего *тела*, не берут» (с. 190); «По вечерам прочие водили *женщин* на *далекие места* реки и там мыли их» (с. 365). На этом основано как противопоставление *далекого близкому*, так и их тождество: «Хотя в Чевенгуре было тепло и пахло товарищеским духом, Копенкин ... чувствовал себя печальным и сердце его тянуло ехать куда-то *дальше*» (с. 192); «Три человека отправились *вдаль* – среди теплоты чевенгурских строений» (с. 209); «небось тогда я тебе *дальней* была, что в больное *нутрё поближе* лез!» (с. 298). Идеальная сущность *дальнего* в телесном коде реализуется как (а)сексуальное начало: «Ты хамка, – сказал Карпий Агапке. – Я люблю *женщин дальних*» (с. 298). *Телу* и *сексуальности* эквивалентна по Платонову и *трава* – это стихийное, земное, плотское творение, и оно тоже причастно *дальнему*: «Здесь у вас хорошо – тихо, отовсюду далеко, везде трава растет» (с. 300).

Помимо эротической темы, *близость дальнего* артикулирована в соположении мотивов *близости* и *коммунизма:* «Чепурный безмолвно наблюдал солнце, степь и Чевенгур и ощущал волнение *близкого коммунизма*» (с. 227); «Наверное, уже весь мир, вся буржуазная стихия знала, что в Чевенгуре появился коммунизм, и теперь тем более окружающая опасность *близка*» (с. 243); «У вас в Чевенгуре весь коммунизм сейчас в темном месте – близ бабы и мальчугана» (с. 287). Подобное сближение, учитывая коннотированность коммунизма (и его персонификанта – Ленина) одновременно и *ближним*, и *дальним* – «... есть *далекое* тайное место, где-то *близ* Москвы или на Валдайских горах, ... называемое Кремлем, там сидит Ленин при лампе, думает, не спит и пишет» (с. 243); – выступает как оксюморон, как наложение частей оппозиции.

В широкий разброс между *близким* и *далеким* включены конечные точки человеческого бытия – жизнь и смерть. *Живое* и *мертвое тела* встречаются на своей экзистенциальной границе, обозначая характерное для мирочувствования А. Платонова истоньшение существования инверсивным образом: в романе Чевенгур *живое* чаще всего парадоксальным образом выступает как *дальнее*, а *мертвое* как *близкое:* «Чепурный нисколько не знал вначале, после погребения буржуазии, как *жить* для счастья, и он уходил для сосредоточенности в *дальние* луга, чтобы там, в *живой* траве и одиночестве, предчувствовать коммунизм» (с. 225); «Пусть отец лежит *мертвый* и ничего не говорит, но он всегда будет лежать *близко* ...» (с. 36); «Чепурный и Пиюся пошли лично об-

следовать *мертвых* буржуев; погибшие лежали кустами – по трое, по пятеро и больше, – видимо стараясь *сблизиться* хоть *частями тела* в последние минуты взаимного расставания» (с. 215); «У Дванова заболел *живот*, с ним всегда это повторялось, когда он думал о *дальних*, недостижимых краях ...» (с. 306).

Мертвое/живое соотнесено с *близким/далеким,* а также в плане существенной для мотивики Платонова антиномии *память/забытье*. В нарушение сложившегося в языке клише *дальнее=забытье*, писатель связывает *дальнее* именно с *памятью*: «Иногда он поглядывал на Соню и еще больше любил Розу Люксембург: у обоих была чернота волос и жалостность в теле; это Копенкин видел, и его любовь шла *дальше* по дороге *воспоминаний*» (с. 100); «Ему смутно казалось, что это сделано для того, чтобы *дальняя* могила Розы Люксембург имела дерево, холм и вечную память» (с. 210). *Память* эквивалентна *зрению*, потому *далекое* видится яснее: «Карчук же подарил Кирею сербиновские очки. – Будешь видеть *дальше – больше*, – сказал он Кирею» (с. 344) (пародийно обыгрывается метафора *политическая близорукость*). *Близкость коммунистической дали* и *далекость близкой женщины* оказываются в одной парадоксальной сцепке наподобие антиномии *беспамятная память*.

Амбивалентность коммунистического блага в романе, соответствующая и амбивалентности, устраненности, авторской позиции с превалированием дистопического компонента, описывается парадоксом *близкого далека* как нельзя более точным по отношению к реалиям официальной идеологии образом. Он выступает как противоречие между плотским и идеальным, живым и мертвым, фокусируясь вокруг проблематики телесного, что является данью еще 1920-м годам с характерными для той эпохи баталиями вокруг проблемы пола[13]. Вместе с тем, черты антиномии приближающейся сталинской эпохи в парадоксе *близкого далека* предугаданы здесь с большой точностью. *Близкое далекое* в Чевенгуре – это не только страстная устремленность в коммунистическое завтра со всем драматизмом обреченности этого стремления, но еще и полнота устройства мифологического Космоса, где встречаются противоположности. При этом *далью* описывается у Платонова не пространство, а время: *даль* – это предмет созерцания, в том числе ментального (=*память*), между тем как *вблизи* ничего не видно и мало помнится.

Выявленные в мотивике Платонова наложения полюсов, разрушение семантических стереотипов, горизонта ожидания в связи с нетривиальными мотивными валентностями *близкого* и *далекого* обнаруживают прямое соответствие с дистопической мотивикой Тышлера,

проявившейся в противопоставлении планов композиции, тем самым не только указывая на инвариантные особенности пространственного «ландшафта» эпохи, но и на специфику «ландшафта» ментального: инверсии и наложения *близкого/далекого* отражают высокую напряженность переходной эпохи, года «великого перелома» на пути к (не)реализации утопии, этапа семиотической трансформации. Риторика эпохи, воплощенная в сфере пространства, описывает парадоксы времени.

Примечания

1 *Рыклин М.* Пространства ликования. Тоталитаризм и различия. М., 2002.

2 *Вайскопф М.* Писатель Сталин. М., 2001.

3 Там же. С. 32.

4 *Паперный В.* Культура Два. М., 1996.

5 См., например: *Гаврилова Е. Н.* Андрей Платонов и Павел Филонов. О поэтике повести «Котлован» // Литературная учеба. 1990. № 1. С. 164–173.

6 См.: *Злыднева Н. В.* Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание 2001. № 1. С. 130–143.

7 Тенденция к сближенности планов в искусстве Северной Европы (включая Германию) сама по себе чрезвычайно интересна. Заложенная в этом феномене конфликтность находит соответствие в укорененности в этом регионе многих других аналогичных свойств поэтики: не случайно именно здесь берет свое начало экспрессионизм.

8 См.: *Flaker A.* Poetika osporavanja. Zagred, 1982.

9 См.: *Ямпольский М.* О близком. М., 2001.

10 Цит по: *Платонов А.* Государственный житель. М., 1988. С. 380.

11 *Жолковский А. К.* «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 23–49.

12 Все цитаты из «Чевенгура» даются по: *Платонов А.* Впрок. Проза. М., 1990.

13 См.: *Золотоносов М. Н.* Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М., 1999.

Ю. Ритчик

СТРАНСТВОВАТЕЛЬ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ
(«Сказки для вундеркиндов» Сигизмунда Кржижановского)

Не углубляясь в философские дебри, следует вспомнить: нет пространства без времени. Реальные параметры для человека они принимают, если имеется объект в движении.

Говоря *о пространстве в культуре*, мы имеем в виду феномен отражения пространства как протяжённой рядоположенности, характеризующейся единством прерывности и непрерывности, в образах искусства. Иначе: пространство в искусстве есть пространство (или пространственные координаты) определённых образов. Пространство существует здесь в настоящем времени, в момент восприятия образов искусства. Кстати: «...в пространственных искусствах – живописи, скульптуре – мы имеем движение телесных форм, света, цвета, а следовательно и здесь содержится понимание времени. Таким же образом в динамических искусствах есть протяженность, особое понимание пространства как места звукового, словесного действия»[1].

Отношение к пространству, к его, если угодно, художественным возможностям, естественно, сильно разнилось в разные историко-культурные эпохи, в разных эстетических системах и в значительной степени определяло облик этих систем. Прав современный критик, когда о роли пространства в искусстве русского авангарда пишет: он «...изумительно легко обращался и общался с пространством, был с ним на "ты". Кандинский, Филонов, Матюшин, Гончарова – это в живописи, в поэзии – Хлебников и позже Заболоцкий; в прозе – великий Платонов. Пространство скручивалось, свертывалось, и при этом оно было душой произведений. Собственно, эти произведения и были фактически пространственными, сделанными из пространства и для обретения более совершенного пространства...»[2]

Но игра с пространством может приводить и к большим бедам для искусства и, следовательно, для культурной среды и культурного наследия. Опасно не прав тот же критик, когда с искренней убежденностью, возможно, подогретой юбилейным пафосом, пишет о леонидовском проекте Нар-

комтяжпрома: «Проект...предполагал растяжение, раздвижение Красной площади. Ее явная теснота преодолевалась видением просторных перспектив, а само здание Наркомтяжпрома "работало" на Кремль, создавая ему наконец геоархитектурные рамки (их, кстати, Кремль не имеет до сих пор – здание гостиницы "Россия", конечно, не в счет)»[3]. Как модно сейчас говорить: без комментариев! (Красная площадь – одна из крупнейших в Европе. В «допарадный» период ходили трамваи. Она принадлежит другой культурной формации. Спасская и Никольская башни – это ли не доминанты, взыскуемые критиком, единственно возможные у этих стен?)

Говоря о *пространстве культуры*, искусства, мы говорим о границах тех или иных цивилизаций, художественных эпох, об объемах культурного наследия тех или иных народов и обществ. Это пространство существует в прошлом времени, но, объективируясь, расширяется в настоящее время и надеется сохраниться в будущем.

«Сказки для вундеркиндов» создавались С. Д. Кржижановским (1887–1950) в Киеве, где он родился, ходил в Четвертую гимназию (в ней учились и другие киевские знаменитости – Я. Ивашкевич, А. Вертинский), окончил юридический факультет университета, одновременно занимаясь классической филологией и историей философии. Киевский цикл сказок-притч включает 29 новелл, из которых мы кратко перескажем шесть, наиболее подходящих для характеристики автора как странствователя по пространству культуры, в известной мере подверженного законам «броуновского движения». Это новеллы «Якоби и "Якобы"» (дебют Кржижановского как писателя в 1919 г. в журнале «Зори», № 1), «Жизнеописание одной мысли», «Кунц и Шиллер», «Грайи», «Фу Ги», «Прикованный Прометей»[4].

Новелла «Кунц и Шиллер» обращена к хронологически недавнему (в момент ее создания) прошлому – к юбилейному Шиллеровскому 1905 году, вызвавшему бурный поток научных публикаций, связанных с наследием великого поэта и драматурга эпохи Просвещения, в частности, снова актуализировались муссировавшаяся на протяжении всего XIX в. тема о будто бы существовавшем и позднее утерянном завершенном варианте последней драмы Шиллера «Деметриус» (на сюжет из русской истории начала XVII в.) и предположения о его местонахождении. Но вся художественная ткань новеллы, ее сюжет, композиция являются тонкой и точной стилизацией канонов, норм и приемов, характерных для немецкого романтизма. (Корректность исторической хронологии при сведении классицистских и романтических атрибутов несомненна: Шиллер (1759–1805), йенские романтики (1797–1802).)

Герр Готтольд Кунц, директор местного театра, главное лицо юбилейной шумихи в маленьком городке, где мраморный Шиллер украшает Ба-

зарную площадь наряду со зданиями ратуши и театра, напоминает в своей речи, что он – автор еще в молодости написанной (и всеми забытой) статьи, доказывающей наличие в бумагах поэта затерянной потом рукописи неизвестной пьесы. «Ни заглавия, ни содержания ее герр Кунц, конечно, не знал, но он полагал, опираясь на строго научные резоны, что это было самое лучшее из всех произведений великого поэта ... и скорбел о невозвратимой утрате для родной литературы и сцены...» (с. 248). Ночью, после юбилейного застолья, Кунц роется в своем архиве, в воспаленном воображении рисуется благодарность соотечественников за возвращенное сокровище. Стук в дверь. Неожиданного визитера – «было что-то знакомое во всей его фигуре» (с. 250) – Кунц принимает за провинциального поэта, сгораемого желанием услышать мнение о своих творениях, и выпроваживает его, боясь, что «завтра весь город будет болтать о том, что какому-то графоману удалось дурачить всю ночь директора Кунца». И вдруг до него доходит, что это был Шиллер с вожделенной рукописью. По пустынным улицам Кунц бежит вслед за каменными мерно удаляющимися шагами. Но добирается до площади, когда «камень наморщился двумя складками меж надбровных дуг и застыл, а рукопись стала медленно-медленно сворачиваться в окаменевающих пальцах гиганта». Потянувшись за ней, Кунц упал, «ударившись головой о выступ цоколя» (с. 255). Гелертерская ограниченность, столкнувшись с романтической фантазией, рассыпалась в прах...

Сколь «дальнобойными» были странствования Кржижановского по просторам вселенской культуры, свидетельствует новелла «Фу Ги», где образные конструкции, философские формулировки, ассоциативные ряды почерпнуты из восточного культурного ареала, причем использованы столь органично, что выдают серьезный интерес Кржижановского к Востоку, основательные занятия которым относятся еще к середине 1910-х годов. Герой новеллы Фу Ги – это, как полагает издатель и комментатор Кржижановского Вадим Перельмутер, контаминация образов мифического императора Фу Си, жившего, как принято считать, в III тысячелетии до н. э., и Кун Фудзы, т. е. Конфуция. Изучая мудрость «Пятикнижия» – пяти главных книг конфуцианского канона, Фу Ги к третьему семилетию своей жизни возвращает миру шесть, завершив свою великую книгу «И Кинг». Фу Ги исповедует То и Тишину, причем То, мне представляется, и есть тот самый объект, которым мы сейчас столь усердно заняты – бесконечное пространство. Ибо мудрец говорит: «То слишком дальне: можно идти – нельзя дойти». И в этой сказке мы видим блестящую стилизацию и глубокое понимание духа и эстетической сущности того культурного мира, куда увлекла Кржижановского его художественная фантазия. «Тысячи и тысячи раз расцветали и отцветали весны, тысячи раз снимали с себя лепестковые платья и вновь в лепестки одевались деревья – а история Фу Ги не постарела» (с. 194).

«Кантианская» притча «Жизнеописание одной мысли» повествует о рождении знаменитой формулы великого философа «Звездное небо надо мною – моральный закон во мне», о том внезапном мгновении, когда «звезды зажглись и сияли изумрудными пожарами на своих сомкнутых орбитах», а «толчком глаз философ разомкнул ограду садика, бросив ее к пределам мира», о первых днях земной жизни «под просторным костяным сводом черепа... среди огромного, на диво сдуманного и слаженного миросозерцания» (с. 140). И как не хотелось мысли в мир, «пространствьице, сплошь загроможденное вещами», – сначала в чернильные буквы, потом в типографские литеры, в переплет, наконец, на книжную полку приват-доцента Иоганна Штумпа, А потом мысль превратилась в расхожую цитату и, хуже всего, в общее место учебника. Мучения мысли продолжались столетие. Но «люди имеют прекрасную привычку раз в сто лет вспоминать о своих мудрецах...» Решили похоронить с ним рядом одну из его мыслей: в старый могильный камень, придавивший прах мудреца, врезали: ЗВЕЗДНОЕ НЕБО НАДО МНОЮ – МОРАЛЬНЫЙ ЗАКОН ВО МНЕ... И снова они остались вдвоем, как и в то давно отсиявшее июльское послеполудня: Мудрец и Мысль» (с. 146).

Коротенький эскиз, набросок в пять страниц «Прикованный Прометей» приводит читателя в афинский дом, где на исходе зимы третьего года LXXIX Олимпиады (т. е. в 467 г. до н. э.) шестидесятилетний Эсхил дописывает «Прометея, принесшего огонь». Близятся весенние Дионисии и надо закончить трагедию возможно скорее, но сон одолевает старика, и Огонь (уже с большой буквой), наклонившись низко над одной из восковых табличек, исписанных поэтом, различает свое имя и узнает историю своего похищения. Негодование против Прометея, нечестивого вора, сорвавшего с Огня синюю звездную одежду и облачившего в эти грязно-желтые лохмотья, приведшего «на черную землю, к людям» (с. 244), и жалость к себе исторгают у Огня синие прозрачные слезы, которые и тушат его.

«Грани» – это три старухи, поставленные Зевсом стеречь горные тропы Парнаса. Там, в заоблачье, над миром, пластающимся внизу, живет крылатый Пегас. Но люди срывали кручи, круглили изломы троп и покорили Парнас; а потом пленили и Пегаса.

«Белые снега Олимпа, затоптанные ногами и истыканные палками, посерели и стаяли... Внизу, под черепицами, открывались издательства, платившие за каждую сорванную и доставленную с Парнаса строку по медной монете» (с. 150–151). Когда построчная плата катастрофически упала, ввели правила. Вот тут-то Кржижановский и показывает себя *современником* своей эпохи: звания поэта удостаивается лишь тот, кто выдерживает «испытание на прогон любой фразы сквозь все 24 метра и 1

идеологию...», «вход на Парнас только по предъявлении *удостоверения с печатью* коллегии...», «виновные ответят перед *Трибуналом...*» (с. 151) (курсив наш. – *Ю.Р.*).

На дворе 1922 год!

Переходя к характеристике последней из шести отобранных нами для анализа новелл, отметим еще раз, что она – первое опубликованное произведение Кржижановского, причем из тех немногих, что увидели свет еще при жизни автора, более того – дважды: сначала, как мы уже упоминали выше, в журнала «Зори», № 1 за 1919 г. под псевдонимом «Frater Tertius», и повторно в журнале «Гостиница для путешествующих в прекрасном», 1924, № 3.

Подспудная боязнь трудности пересказа этой самой сложной, «многослойной» новеллы всего сборника и предопределила ее откладывание «на закуску». Позволим в подтверждение своих слов обширную цитату из комментария В. Перельмутера. «Первая из напечатанных вещей Кржижановского – едва ли не самое сложное для комментирования из его сочинений. Начало писательства, по собственному его выражению, стало следствием "выбора между Кантом и Шекспиром". В «Якоби и "Якобы"» этот выбор уже сделан, но еще не окончательно, "как бы", "якобы"; не случайны "проговорки" вроде: "отец мой – Кант" и т. п. Сама форма – *диалог* – более "философская", чем "художественно-литературная", а персонажи – "философ" и "слово", их полемика, и есть та самая альтернатива, которая актуальна для автора, предельная насыщенность текста философскими "реалиями" и ассоциациями тоже ставит его в некое "промежуточное" положение – *между* философией и литературой, скажу иначе: философское произведение стремится стать литературным» (с. 599).

В комментариях, признается Перельмутер, пришлось прибегнуть к массированным консультациям таких многопрофильных ученых, как В. В. Васильев, В. В. Петров и В. Н. Топоров.

О философской составляющей сказки можно судить уже по той гарнитуре имен любомудров прошлого, обращение к которым Кржижановского пришлось отразить Перельмутеру в своих комментариях – Кант, Шеллинг, Гёльдерлин, Декарт, Спиноза, Платон, Демокрит, Гоббс, Гегель, Дидро, Шлегель, Секст Эмпирик, Кампанелла...

Диалог, произошедший в ночь с 12 на 13 февраля 1811 г. в Мюнхене, ведут, с одной стороны, престарелый мыслитель Якоби, вполне реальный и значительный персонаж в истории немецкой философии, даты жизни которого (1745–1819) и характеристика как одного из примечательнейших критиков Спинозы и Канта, объединившего вокруг себя мистически настроенных (время его влияния – от 80-х годов XVIII до 30-х годов XIX в.), даны в примечаниях самого Кржижановского, и слово «Якобы», свежена-

писанное философом с чисто-голубыми глазами, которое, «точно гусеница, беззвучно шевеля своими черными, с синеватым отливом, буквами, высвободилось из строчки и стало медленно ползти к раскрытому тому в сафьяне» (с. 108) – «Критике чистого разума». На вопрос философа «Что ты такое?» «Якобы» отвечает: «Я – сумма всех человеческих смыслов» (с. 108). Будучи прибавлено к любому осмысленному понятию, оно делает его мнимостью, а значит, и весь мир – не более чем сложная система мнимостей (как это поясняет позднейший автор специально написанной на эту тему монографии Ганс Файнингер «Как возникла философия Якобы», 1877. Нота бене: до написания новеллы Кржижановский не знал об этой книге – такова прозорливость художника, вооруженного знанием).

Далее диалог представляет собой спор между философом и словом о правомерности существования «Якобы», причем Якоби поначалу пытается представить эту полемику чистой филологией, а «Якобы», оперируя ссылками на многочисленных философов, утверждает, что речь идет о языке философии будущего. Искушаемый Якоби в последней своей реплике произносит: «И наконец, я, Фридрих Якоби, приемлю "Якобы", но *sub reservatione Jakobea*» (с. 121). В прим. 12 Кржижановский указывает: «Sub reservatione Jakobea: "если Богу будет угодно" (так называемая "клятва Иакова")».

Таков итог интеллектуальной схватки межу апологетом Истины – человеком и ее отрицателем – словом, гусеницей выползшим из плода высшей человеческой мысли – «Критики чистого разума».

«Сказки для вундеркиндов» Кржижановского – убедительное и прямое подтверждение еще одного важного тезиса в истории культуры: изучение пространства культуры и его составляющих, а тем более освоение его в художественных образах, служит прирастанию этого пространства.

Хотел предпослать статье эпиграф из Кржижановского. Но все-таки решил акт самоуничижения отнести на конец: «Самое омерзительное на свете: мысль гения, доживающая свои дни в голове бездарности» (из «Записных тетрадей»).

Примечания

[1] *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933. С. XV.

[2] *Замятин Д.* Топография Солнца. Околоземная архитектура Ивана Леонидова // НГExlibris. 2002. 16 мая. С. 4.

[3] Там же.

[4] *Кржижановский С.* Соч. в 5-ти т. Т. I. СПб., 2001. При цитировании указываем лишь страницы.

А.Ю. Кудряшов

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЛИСТИЛИСТИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ ИСТОРИИ

Хотя в центре моего сообщения находится новый аспект проявления пространства в музыке и музыкальном мышлении прошедшего столетия, считаю необходимым напомнить об извечном корреляте пространства – о **времени** и его эмоциональной окраске в восприятии европейца. Окраска эта преимущественно пессимистична, ибо время, тесно сопряженное здесь с образом векторно необратимой земной жизни как человека, так и его христианского Спасителя, по справедливому замечанию О. Шпенглера, «...и есть само трагическое ... Если назвать направление жизни *необратимостью,* если погрузиться в страшный смысл слов "слишком поздно", с которыми некий мимолетный отрывок настоящего переходит в собственность *вечного* прошлого, то можно будет ощутить первооснову каждой трагической развязки»[1].

В целом, с учетом позиции О. Шпенглера, оппозиции времени и пространства можно представить следующим образом:

ПРОСТРАНСТВО	ВРЕМЯ
1. Статический объем, замкнутость	1. Изменчивый процесс, разомкнутость
2. Обратимость	2. Необратимость
3. Рациональная ясность каузальности	3. Темная иррациональность судьбы
4. Оптимистичность	4. Пессимистичность

Не секрет, что тексты европейской культуры обладают в той или иной мере рационально выстроенной системой отношений составляющих их элементов и внутренних связей, причем степень совершенства и (что следует здесь подчеркнуть особо) наглядности их структуры становятся одним из главных эстетически ценностных постулатов (реализуемым

вне зависимости от того, имеем ли мы дело с произведением искусства, по классической лессинговой типологии, временного или пространственного – это может быть и французская дворцово-парковая культура, и веберновская музыкальная композиция с ее идеалом Faßlichkeit). Тем самым, попадая в устроенное таким образом **пространство** текста, с органически присущей ему рациональной замкнутостью, объемностью, обозримостью, мы не только логически, но и эмоционально оказываемся в принципиально иной, преимущественно оптимистической сфере, которая, реализуя древнейшую ритуально-праздничную функцию искусства (в том числе и музыкального) является магическим заклятьем трагического для человека текучего и изменчивого времени.

Понятно, что в европейской музыке это чудо превращения, заклятия трагически ускользающего времени-процесса пространством-кристаллом текста творит композитор, но во второй половине XX в. его существование становится весьма проблематичным. Как и в литературе, где, по известной мысли Р. Барта, вместо автора появляется скриптор, в музыке также ставится вопрос о «конце эпохи композиторов» (Вл. Мартынов). Однако, говоря о полистилистике – том, вероятно, наиболее распространенном способе музыкального мышления второй половины XX в., где объектом размышления и сознательного структурного моделирования становится музыкальный язык далекого прошлого (ценный или «сам в себе и для себя», или в его соотнесенности с языком настоящего), скажем все же, что Композитор жив. По-прежнему его имя – как имя целого института авторства в музыкальном искусстве, ориентированного на создание оригинального опуса, – соответствует этимологически изначальному componere («слагать», «составлять»), однако в последние десятилетия XX в. композиторы «компонируют» не только мотивы, интонации, гармонии, ритмы и тембры, но созданные ранее тексты (цитаты) или их вполне узнаваемые образы (аллюзии). Композитор (от И. Стравинского до А. Шнитке и К. Пендерецкого), таким образом, становится **метакомпозитором,** а создаваемое им произведение – **метакомпозицией** (по аналогии с метаязыком, который выступает в качестве описания двух или нескольких частных, локальных языков).

Но из сказанного следует, что известная система трех пространственных измерений, создающих **феноменальную пластику** музыкального текста – акустического (фактура как аналог глубины), звуковысотного (как аналог вертикали) и перцептивного (композиционная архитектоника как аналог горизонтали), дополняется еще одним, «четвертым» измерением – символически смысловым, в стилистическом многоголосии которого в условиях полистилистики XX в. обнажается

пластика иного рода – **исторически ноуменальная.**

Не случайно, что термины, известные в музыкознании как обозначения типов полистилистики (способов отношений между различными стилями в произведении) – стилевая диффузия и стилевой коллаж пришли из области пространственных представлений. Не случайны и слова крупнейшего музыкального полистилиста второй половины XX в. Альфреда Шнитке о том, что «прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденцией к расширению музыкального пространства (одноголосие – многоголосие – полифония – гармония – гомофония – смешанные типы фактур – мажоро-минорный лад – модуляция в другие тональности – многотемные формы – хроматизация мажоро-минора – атонализм – политонализм – "алеаторика" – "сонористика" и т. д., и т. п.)»[2].

Поэтому текст полистилистического опуса – это история музыки, свернутая в пространство текста. История в ее либо максимально широко представленных моментах (как в I части 3-й Симфонии А. Шнитке, где автор выстраивает на основе симметрии обертонового и унтертонового звукоряда трехкоординатную феноменальную пластику пространства музыкального текста, в которое включены исторические ноумены немецкой музыки – «четвертое», неевклидово измерение музыкального пространства, символы-монограммы композиторов от И.С. Баха до М. Кагеля), либо в «предпочтительных» для данного композитора ценностно выделенных моментах, (например во II части «Коллажа на тему ВАСН» А. Пярта – ноуменально-пространственное столкновение оригинальной баховской темы и ее сонорного отзвука, создаваемого фактурно-тембровыми средствами XX столетия).

Примечания

[1] *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. С. 288.

[2] *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке. М., 1990. С. 329.

Л.В. Казакова

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИГРЫ В СТЕКЛЕ

Современная художественная модель пространства – одна из наиболее интересных творческих и искусствоведческих проблем XX и начавшегося XXI в. Как эта модель развивается, что нового привносит в нее искусство стекла, как «живут» произведения в архитектурном пространстве, интерьере, каковы принципы взаимосвязи, пространственных метаморфоз – все эти вопросы станут предметом наших рассуждений.

Художественное стекло XX в. – значительный пласт искусства, составляющий часть общего хода развития материально-художественной культуры. В искусство стекла приходит художник – профессионал, автор-творец, начинается эпоха авторского стекла, ярких творческих индивидуальностей, с именами которых связаны принципиально новые значительные художественные и технические открытия.

Авторское стекло, получившее столь стремительное развитие во второй половине XX в. и приобретшее всеохватный характер мирового студийного движения от Европы, США до Японии и Австралии (glass studio movement), стало одной из ярких форм выражения современных авторских идей. Уход художников в студийное творчество во всем мире был сопряжен с рядом экономических и организационных факторов и, как правило, связан с тем, что они покидали исторически сложившиеся центры стекольного производства. Так было в Чехии и Словакии, в Германии, Финляндии и других странах.

Художественное стекло входит в контекст развития больших пластических искусств, становится медиумом свободного выражения на пути поисков свободных объемно-пластических пространственных решений. На протяжении десятилетий закладывались, развивались принципы понимания искусства стекла в широкой связи с культурой изобразительного искусства. Важным обстоятельством было обращение к стеклу выдающихся живописцев и скульпторов с мировым именем, таких, как П. Пикассо, Ф. Леже, С. Дали, Сезар, А. Кальдер, В. Вазарелли, А. Джакометти и др., опыт которых привнес в искусство стекла

нетрадиционное видение материала, свободное отношение к форме, росписи, пластике.

Весьма важным обстоятельством стало появление трехмерного объемно-пространственного объекта как объекта эстетического созерцания и эмоционального воздействия. Тема пространственных связей стекольного объекта и среды, объекта и архитектурного пространства выступила одной из самых заметных и значительных в практике современного стеклоделия. С конца 1950-х годов как самоценный жанр возникают новые типы объемно-пространственных монументальных форм, традиционные светильники, витражи, разного рода декоративные композиции становятся трехмерными пластическими объектами.

Историческое назначение стекла служит в известной степени ключом к пониманию его пространственных ориентиров в XX в. Роль стекла в становлении визуального опыта культуры была чрезвычайно важной. В эпоху Ренессанса прозрачное окно изменило представления о пространстве. Из области материальной практики эти представления перешли в сферу духовно-практического опыта. Переход от внутреннего пространства к внешнему раздвинул границы восприятия и разнообразил способы художественного выражения. «Концепция окна» изменила параметры психологического мышления. На этом этапе возникает проблема упорядоченности форм, их сосуществования в пространстве. В начале XV в. вошедшее в обиход зеркало обогатило пространственное восприятие, сделало возможным отражать и рассматривать предметную среду на близком расстоянии, сопоставлять и соизмерять разные планы. Стекло, обладающее прозрачностью, «четвертым измерением», способное к взаимодействию со светом, не случайно стало материалом, открывшим новый этап пространственного освоения и переживания мира. Стекло как «окно в мир» – так можно обозначить историко-художественную миссию этого материала.

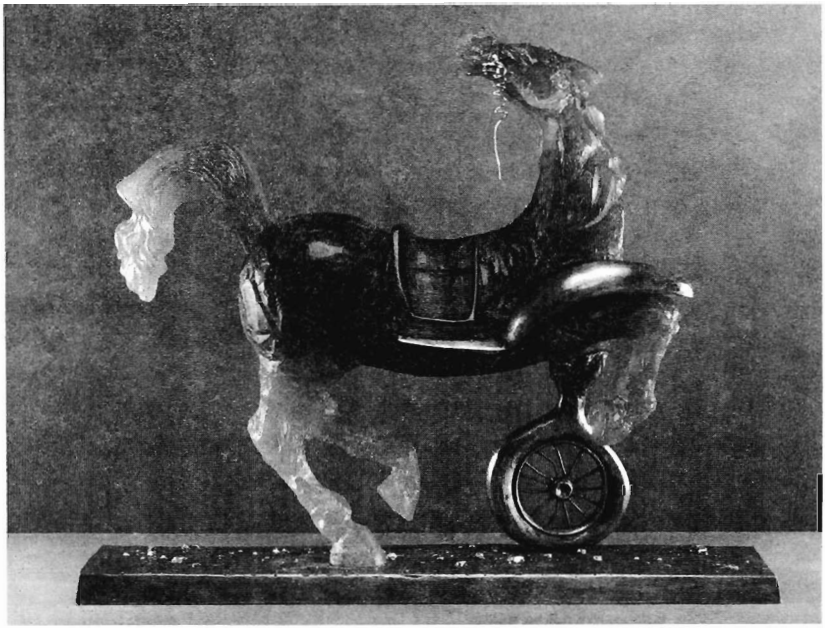
Уже на рубеже XIX–XX вв. в эпоху модерна в работах ведущих мастеров утверждается новый взгляд на художественное стекло как на материал больших цвето-пластических возможностей. При этом технический эксперимент, мастерство исполнителя были возведены в ранг художественной значимости, соотнесенной с уникальностью авторского произведения. Нерасторжимое единство формы и пластического декора, их почти равноправная значимость, особая живописная роль цвета характеризовали стилистические поиски.

В стекле модерна уже можно отметить, хотя еще не на уровне концептуальной идеи, стремление авторов создать предмет, выходящий за рамки его утилитарного предназначения. В вазах с изображением цветов, растений, так называемого натурстиля, выполненных в технике многослойной

резьбы, вошедшей в лексикон мирового стеклоделия как «техника галле» (по имени выдающегося французского художника Э. Галле), намечалась тенденция к поискам средств свободного пластического формообразования, так ярко проявившаяся в стекле второй половины столетия. В известной степени этот период можно считать предпосылкой для дальнейшего творческого эксперимента, своеобразным прологом к современной проблематике авторского стекла второй половины XX в.

Пространство в его эстетическом, художественном, философском понимании является одной из определяющих категорий, заметно влияющей на стилистические, формотворческие процессы в развитии искусства стекла. С этой точки зрения интересно обратиться к отечественной и мировой практике стеклоделия, проследить яркие характерные тенденции как творческого процесса в целом, так и отдельных ведущих мастеров.

В общем ходе развития стекла от предметной утилитарной формы к чисто декоративной, а затем к арт-объекту менялось отношение к пониманию пространственности. Сначала художников увлекала задача соотношения внутреннего пространства объема и внешней оболочки фор-



Сальвадор Дали. Пегас. 1968. Стекло, бронза.

мы, и решение ее сводилось к использованию природных свойств материала: соотношение матовых и прозрачных поверхностей, иллюзорных оптических эффектов и т. д. Затем приходит более философское понимание пространства как некоей модели мира, среды, существования в них людей, использование его как средства художественной выразительности для передачи авторской концепции. Все это вело к рождению новых форм и жанров, прежде всего к появлению стеклопластики, скульптуры, ландшафтного стекла. Средствами стекла стали решаться отнюдь не традиционные задачи. В этом движении к новой эстетике стекла рождались идеи, коренным образом менявшие сферу предметного творчества, размывавшие ее границы, вводившие ее в сферу свободного формотворчества. Антиутилитарность стала одной из форм проявления эстетической значимости предмета-объекта.

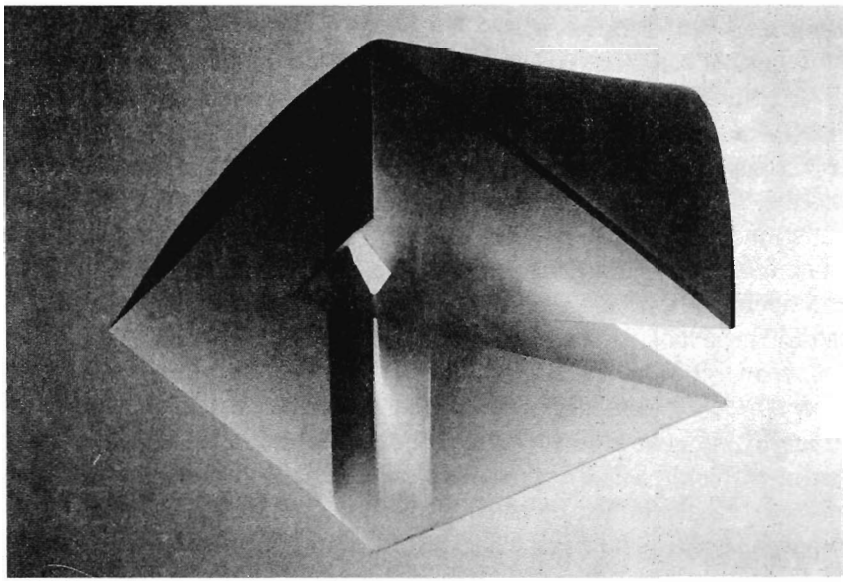
Этот всеобщий процесс характеризовал развитие художественного стекла во всех ведущих «стекольных» странах и прежде всего в Чехии и Словакии. Начало его можно отнести к концу 1950-х годов, когда в Праге в Высшей художественно-промышленной школе складывалась школа С. Либенского – одного из мировых лидеров новой волны, а в Братиславе – школа В. Циглера. Новые принципы художественного мышления были связаны с новой ролью стекла и, прежде всего, с пространственно-пластическими завоеваниями. С. Либенский и Я. Брихтова, П. Глава, Р. Роубичек, В. Циглер были первыми художниками, реализовавшими в архитектурном пространстве большие по масштабу пластические идеи. Вспомним «стеклянное дерево» Роубичека на исторической выставке чешского стекла в Москве в 1959 г., стеклянную стену для чехословацкого павильона на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 г. Либенского и Брихтовой, их объемные пластические рельефы и объекты в многочисленных сооружениях в Праге, Стокгольме, Нью-Дели, Токио. Назовем работы Циглера в пражском метро, световую пространственную композицию Главы в здании Новой сцены Национального театра в Праге (высота 13 м), ставшую доминантой пространства, пронизывающую фойе словно мощный сталактит. Работы такого рода, не имевшие ранее аналогов в истории стеклоделия, утвердили новую роль стекла в системе пространственно-пластических ценностей.

Творчество Либенского и Брихтовой, первыми применивших технику рельефного моделирования массивных стекольных блоков способом литья, теперь уже во всем мире признано совершенно оригинальным, уникальным, демонстрирующим «апофеоз творческих способностей человека»[1]. Их авторская концепция соединила мощь пластики внушительных по размерам толстостенных объемов с силой света и цвета, вносящими в пространство огромный эмоциональный заряд. Грандиозное

впечатление производят парящие в воздухе объемные рельефы в музее стекла в Корнинге (США, 1980), символизирующие «новую роль старого материала». Окружающие их стеклянные стены и зеркальные экраны множат изображения, усложняют оптическую игру света и цвета. Возникает ощущение динамичного пространства, меняющегося с каждой новой точкой обзора. Работы Либенского и Брихтовой в архитектуре оказали заметное влияние на весь ход развития пространственных завоеваний в стекле, а их камерные пластические объекты, которые можно характеризовать как своего рода «светоживопись» в блоке литого стекла, привнесли в мировой процесс новые художественные ориентиры.

В. Циглер в своей концепции пространственных игр использовал шлифование геометрических по форме оптически чистых блоков стекла. Чистая линза, как одно из средств, открывает пространство в его полифоническом звучании. Развивая свою мысль, он в конце 1980-х годов вводит объекты в ландшафтное окружение. Его композиции построены на четком ритме призматических форм, наклонов плоскостей, их визуальных пересечениях. Зеркальные плоскости вбирают, отражают зелень листвы, голубизну неба, гладь воды.

Таким образом, на протяжении 1970–1980-х годов в Чехии и Словакии выявилась основная линия авторского эксперимента, направленного



Станислав Либенский, Ярослава Брихтова. Объект. 1987. Цветное литое стекло.

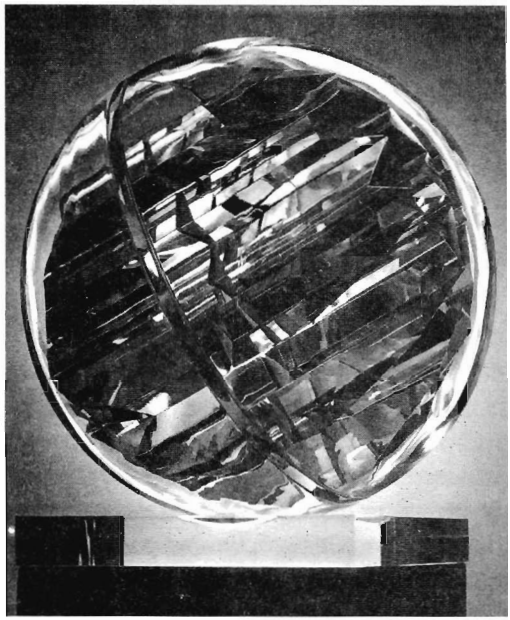
на открытие оптико-пластических средств выразительности стекольного объекта в архитектурном пространстве. С другой стороны, эта же тенденция наблюдалась и в камерной интерьерной пластике. В том и другом случае главным оставался метод «пространственного ваяния», характеризующий чешскую и словацкую школу, опирающуюся на богатые художественные традиции и классические виды обработки стекла (гравировка, шлифование, резьба, гранение).

Американский путь, не имевший столь глубоких исторических традиций, более независим от материала в выборе художественных средств, более ориентирован на состояние пластических искусств и живописи, можно сказать, более концептуализован. Для каждого из авторов важна тщательная разработка использования формальных средств. Уровень технического эксперимента, познание природы стекла можно обозначить как «авторский феномен ремесла», как главный фактор утверждения творческой индивидуальности, узнаваемости манеры художника, присущей только ему. Так сложились творческие портреты известных во всем мире американских художников Х. Литтлтона, М. Липофского, Д. Чихули, Л. Тальяпьетра (итальянца, сыгравшего большую роль в распространении итальянского опыта в США), К. Мойе, Г. Галема и многих других. Интеллектуальный уровень самовыражения, основанный на уникальности технического приема, чешский критик Я. Кржиж обозначил как «интеллектуальный эффект использования технологии ремесла»[2].

Один из самых ярких представителей американских художников Д. Чихули обращает внимание на познание реального мира. В его феноменальных по размерам декоративных композициях из выдувного стекла поражает удивительно точная ассоциативная содержательность. В сериях «Морские формы» (1980), «Персидская сюита» из 60 форм (1988) поразительные по красоте цвета и нитяного узора формы различной конфигурации, напоминающие раковины, становятся подлинной драгоценной находкой, извлеченной из глубин моря. Поражают своим масштабом, размахом грандиозные инсталляции в открытом пространстве – проекты «Венеция», «Икебана», «Морские формы», «Скульптура с неоновым светом» во двориках Академии искусств в Гонолулу, а также его световые композиции, заполняющие интерьерные пространства и не оставляющие места для иных впечатлений. Назовем здесь огромную по высоте люстру (8 м) из свободных пластических элементов при входе в музей Виктории и Альберта в Лондоне.

Интересную транформацию претерпевает расписное стекло, имеющее глубокие корни в истории стеклоделия. Ушедшее на некоторое время в тень, оно возрождается на иной основе – пространственных и цветовых

построений, ритмов. Роспись приобретает характер свободных композиций, зрительно трансформирующих форму, создающих иллюзию сложных разворотов, преобразующих плоскость стеклянного листа. Эта творческая позиция характеризует работы художников новой волны 1980-х годов. Сложные многоплановые конструкции Д. Замечниковой (Чехия) с росписью, переходящей с одной плоскости на другую, создают некий необычный микромир, в котором разворачиваются события, действия. Динамичная манера исполнения вносит момент драматичности в соотношение стекла и изображения.



Павел Глава. Атомный век. 1983. Стекло.

В России выдающийся художник Борис Александрович Смирнов одним из первых использовал прозрачность стекла как средство пространственной выразительности. В одной из его лучших работ «Иоганн Себастьян Бах» (1962) фигуры музыкантов со скрипками, изображенные легкими вибрирующими штрихами на одной стороне поверхности, кажутся сидящими внутри овальной формы, напоминающей по очертаниям сцену. Оркестр не только помещен в пространство, в зрительское восприятие включена протяженность звучания музыки, длительность действия. Справедливости ради отметим, что обращение к стеклу в конце 1930-х годов скульптора В. И. Мухиной (в частности, к скульптуре в технике моллированного матового стекла), художников А. Успенского, А. Тырсы привнесло в отечественное стеклоделие новые принципы чистоты формообразования и дало мощный импульс к дальнейшему авторскому эксперименту в послевоенные годы.

В нашей практике авторский эксперимент, проходивший в заводской лаборатории, долгие годы не позволял художникам выйти на рубежи свободного творчества. Однако, начиная с середины 1980-х годов, стала возникать и утверждаться независимая от производственных условий форма творчества в мастерских. Необратимость этого процесса

сама по себе предопределила иные пути и средства работы со стеклом. Хрусталь остался достоянием промышленной сферы производства.

На пути такой эволюции художественное стекло прошло несколько этапов. Осознание пространственных задач происходило постепенно. Их решение начиналось в предметной форме, которая укрупнялась, обрастала скульптурными элементами. Это было время больших пластических ансамблей, составивших новый тип «интерьерного стекла». От них начинался путь к монументальным объектам для архитектурного пространства. В динамичное соотношение с пространством вступали декоративные ансамбли из сульфидного стекла В. Шевченко. Необычная цветоорнаментальная фактура этого вида стекла, его живописность, пастозность и визуальная пластичность насыщали пространство особой эмоциональной энергетикой. В творчестве Г. А. Антоновой тема декоративных ансамблей раскрывалась на основе цветопластической выразительности форм. Ее бокалы-вазы с цветами стали своеобразными натюрмортами. Связь предмета со скульптурной формой цветка была столь органична, что создавалось впечатление их абсолютной нерасторжимости. Такие работы 1970-х годов, как «Огонь», «Лето красное», «Русское поле» строились на пространственных отношениях предметов между собой и их соотношении с пространством.

В искусстве декоративных ансамблей в основе художественной согласованности предметов лежало не только родство, внешнее подобие форм, а более глубокое понимание отношений, когда при расстановке вещей, их группировке становилась ощутимой роль пространства, дыхание его ритмических цезур. Именно этот смысл подчеркивал В. Фаворский, когда говорил, что «пространство – не пустота, в которую погружены и которой разделены предметы. Это “таинственная вещь”, возникающая в сопоставлении предметов, в их сложном отношении друг к другу, в их тихом разговоре. В этом случае пространственная среда создается не перспективным построением, а связями, “беседой” вещей и оказывается эмоционально насыщенной, содержательной, духовной»[3].

В 1970–1980-е годы декоративно-монументальные объекты (объемно-пространственные композиции, светильники, фонтаны, решетки) активно входили в архитектуру. Эта особая сфера творчества не затрагивается здесь подробно. Заметим только, что подобные работы активно утверждали тенденцию персоналистичности авторского почерка в стеклоделии. В русле синтеза стекла с архитектурным пространством в последней трети XX в. формировалось творчество теперь уже ведущих мастеров стекла – Г. Антоновой, Л. Савельевой, Т. Сажина и Л. Фоминой, Ф. Ибрагимова, А. и Г. Ивановых, Б. Федорова, О. Победовой, Т. Нови-

ковой и Н. Воликовой, И. Коржевой-Чувелевой и А. Рылеева, Н. Урядовой, С. Травникова и др.

На следующем этапе развития, начиная со второй половины 1980-х годов, творческие устремления были направлены на создание самозначимых объектов искусства из стекла. Подобный процесс происходил в авторском стекле Украины, стран Балтии.

Как уже было сказано, тема пространства понималась и решалась авторами на разном уровне ее познания и использования технических средств. Пространство, понятое широко, философски, прозвучало впервые в работах Б. А. Смирнова. С позиции времени еще ярче, чем прежде, воспринимаются его провидческие творения в стекле. Созданные почти полвека тому назад, они органично встают в визуальный ряд современных экспериментов (композиция «Хорошо», «Человек, конь, собака и птица»), а его триптих «Стеклодувы» (1961) стал на многие годы своеобразным пластическим модулем в развитии декоративного стекла. «Стекло в пространстве и пространство в стекле» стало главной темой его творчества. Мысль Смирнова о том, что «предмет заканчивается в среде», пронизывает каждое его творение. Для решения своеобразной модели пространства он использовал прозрачность материала как его основную субстанцию. В его «Солярисе» почти скульптурные фигурки людей, «плавающие» в состоянии невесомости, опоясывают объемы, зрительно входят внутрь, подчеркивая их глубину и многослойность. Та же многослойность, многоплановость прочитываются в одной из ключевых работ Смирнова – «Человек, конь, собака и птица» (1970).

Исключительной особенностью работ Смирнова был выход скульптурных элементов за пределы внешних контуров формы, вовлечение пространства. Параллельно с темой пространства трансформировалось изобразительное сюжетное начало. Изобразительная основа ассоциативных образных решений сохранилась, но изменились формотворческие идеи и средства их воплощения. Сюжет обретает пластическую выразительность, пространственное дыхание, достигаемые не внешними ресурсами (украшение готовой формы), а средствами самого материала – пластики, массы, фактуры, цвета, прозрачности, преломления и отражения света и т. д.

Программным произведением Смирнова стал «Праздничный стол» (1967), своего рода гимн декоративности в стекле, как понимал ее автор, со всей мощью эмоциональной силы пластики и открытого яркого цвета. Своей декоративной зрелищностью этот многопредметный ансамбль (127 форм) воплощал не только стихию народного праздника, но и явился образцом гармоничного «предметного хора», занимающего исключительное доминирующее место в пространстве любого интерьера. Эта работа

повлекла за собой целый поток произведений, вылившийся в определенное направление в отечественном цветном стекле 1970–1980-х годов.

В 1980-е годы «прорыв в пространство и время» сделала группа художников из Москвы, Ленинграда и Львова. Это были Л. Савельева, Ф. Ибрагимов, А. и Г. Ивановы, А. Бокотей и Ф. Черняк. Их манифестом стала выставка «Стекло. Образ. Пространство». Произведения, созданные ими, при разных взглядах на природу материала, объединяла единая концепция – утверждение жанра стеклопластики, при этом пространство становилось компонентом образной структуры.

Л. Савельева, ученица Смирнова, продолжила его дело, создав в стекле свою версию стекольного микромира. Одна из лучших ее работ – трехчастная композиция пейзаж «Сокольники» (1977), в которой легкие вертикальные световоздушные сферы, заключенные в хрупкую оболочку, создают ощущение перетекающего с объема на объем пространства, заселенного людьми, деревьями, птицами. Роспись поверхности в свободной живописной манере прозрачными красками не перекрывает «дыхание» стекла, напротив, темные стволы и ветви деревьев подчеркивают прозрачность воздуха, голубизну неба. В последующих работах – «Автопортрет в пространстве», «Бассейн», «Двое» – теми же средствами достигается ощущение микромира, связи человека и среды.

Стекло по своим природным свойствам очень благоприятный материал для игры с пространством и игры пространства в нем. Способность прозрачной тонкой оболочки «физически» охватить его открывает неограниченные возможности. В матовом стекле просвечивание одного слоя сквозь другой, мерцание света создают эффект внутренней жизни пространства, одушевленности материи. Можно сказать, что в постепенности проявления этой жизни заложен аспект временного развития. Те же моменты «разговора» с окружающей средой заключены и в отражательных способностях стекла. Понимание пространственных связей раскрывается художниками на разном художественном и мировоззренческом уровне: как создание условного «стекольного» пространства в самом объекте, как обыгрывание пространственных связей и отношений между формами, как поиски связей между объектом и средой.

Большие потенциальные возможности заложены в оптически иллюзорных метаморфозах оптического стекла. О. Победова-Рукавишникова с максимальной выразительностью обыгрывает эффект преломления света в гранях геометрических блоков стекла, создавая при этом свой мир образов и ощущений. Жизнь пространства внутри кристально чистого объема она подчиняет конкретному замыслу. Композиции «Своды», «Театр», «Врата вечности», «Святая София» и многие другие несут в

себе не только магию прозрачности и свечения, но и большой духовный заряд. На следующем этапе творчества Победова увлекается концептуальными решениями. Одна из ее последних работ, инспирированная творчеством К. Малевича, представляет собой сконструированный из призм и шаров «Архитектон» (2002), внутри которого происходит сложная внутренняя жизнь света, искрящегося в разных плоскостях и посылающего в пространство мощный световой и эмоциональный заряд. Из идеи архитектонов рождается уникальная идея создания монументального произведения из стекла – проект памятника Ф. И. Тютчеву.

В стекле Б. Федорова тема пространства осознается как философская временна́я категория, как форма связи между прошлым и будущим, древних цивилизаций и современности. Его пластические объекты становятся своего рода символами этих связей. Федоров работает со стеклом как скульптор. Используя исключительные свойства материала и даже его «пороки» (сколы, лом), автор заставляет их «работать» на образ. Главная позиция художника – в воплощении любого замысла идти от материала, увидеть в нем еще не раскрытые возможности, прийти к новым ассоциациям, символам, знакам, открыть новые поэтические значения, «пробудить чувствительность» зрителя к разным явлениям жизни. При всей условной обобщенности и неизобразительном характере почти скульптурных объемов они несут в себе весьма конкретную метафору органических природоподобных форм и ассоциативно – образных ассоциаций: «Реликты», «Ландшафт», «Полнолуние», «Лестница познания», «Катаклизмы», «Борьба», «У воды», «Часть плода», «Гусеница». Некоторая преднамеренная закодированность работ оставляет место для воображения зрителя, отдающего большую часть своего внимания красоте мерцающего стекла, его зернистых шероховатых фактур, плавной округлости форм.

Любовь Савельева. Композиция «Сокольники». 1977. Стекло, роспись.

В авторском стекле Ф. Ибрагимова представление о связи сте-

кольной пластики и среды выразилось через античную тему. Такие его произведения, как «Ника», «Торсы» (начало 1980-х годов) привнесли в этот жанр высокий дух классики. Сравнительно небольшие по размерам скульптурные объекты создают живую ось пространства, поле эмоционального воздействия, так же, как и более поздние «Крылья», «Посвящение А. Пушкину», выполненные из матового бесцветного стекла. Объем в стеклянной матовой скульптуре воспринимается как подвижное перетекание массы, идущих из глубины цвета и света. Другая линия поисков автора связана с объектами геометрических форм, украшенными уникальной гравировкой (отметим блестящее авторское исполнение). Художник достигает оптически иллюзорных эффектов включенности изображения в пространство самого стеклянного блока, его умножения в гранях и частях композиции – «Мотив Леонардо», «Мужчина и женщина», «Адам и Ева». Один из самых оригинальных объектов с некоторым тяготением к жанру инсталляции – «Путешествие Гулливера». Метафорическое решение литературного сюжета автор находит в мотиве «великанских» очков в металлической оправе, которые являются своеобразным микромиром для размещенных в нем гравированных фигурок лилипутов и «стекольной» книги, отсылающей нас к Дж. Свифту.

Пожалуй, к наиболее экспериментальным произведениям Ибрагимова следует отнести фигуру из стекла, сидящую на металлическом стуле (Львовский симпозиум, 1992). Подобная работа – «На троне» – была экспонирована и на второй выставке – Триеннале в Москве «Стекло–98». Значение подобного эксперимента видится не только в пластической ценности стекла, но и в утверждении его роли в жанре большой скульптуры.

Очень важным фактором в развитии отечественного стекла был его выход на мировую арену. Со второй половины 1980–1990-х годов началось участие российских художников в международных творческих симпозиумах в Чехии, Бельгии, Венгрии, Германии, Украине, в крупнейших выставках нового стекла в США (Корнинг), Японии (Каназава), Италии (Венеция), Дании (Эбельтофт), Финляндии (Риихимяки).

Выставка отечественного стекла в Финляндии в музее стекла в Риихимяки в 1984 г. была одной из первых крупных выставок за рубежом. Она имела несомненный успех, поразила специалистов, коллег особым эмоциональным строем образных решений, накалом цвета, фольклорным началом гутного стекла. Большой резонанс имела выставка русского стекла XVII–XX вв. в США в музее стекла в Корнинге в 1990 г. По сути, это было первое знакомство с историей русского стеклоделия, в том числе и современного авторского стекла. (Это был ответ на выставку в Москве «Ше-

девры американского стекла».) Своеобразно прозвучало авторское стекло в контексте международной выставки стекла в Венеции в 1994 г., которая называлась «'982. Transparente d'Art a Venezia». Помимо изделий из выдувного стекла (близость нашей линии стеклоделия к венецианской) художники представили многообразие форм и техник (скульптуры Ибрагимова, Сажина и Фоминой, расписное стекло Савельевой, Мачнева, оптическое стекло Победовой). Участие в общем потоке мирового стеклоделия позволило увидеть и осознать общность и различие путей развития.

Во всем мировом стеклоделии, включая и отечественный опыт, наблюдается активное обращение к плоскому листовому стеклу и разным способам его обработки (склеивание, спекание). Конструирование стекольных объектов из нарезанных пластин приобрело черты устойчивости в работах студийных художников разных стран. С одной стороны, эту распространенность можно объяснить самой возможностью работать в данной технике в условиях мастерской. В то же время в поисках новых пространственных форм ощущается внутренняя потребность выразить себя в новом измерении параметров современных форм искусства. Такая формотворческая идея утверждается как определенная концепция ритмизованного построения реальных и одновременно иллюзорных (благодаря рефлексии света) конструктивно-архитектурных, объемно-пространственных стекольных объектов. Конструкции-лабиринты японской художницы О. Изуми – это своего рода макеты архитектурных построек, инсталляции утопического города из стекла, экспонированные на мраморе, песке, в которых свет озаряет внутреннее пространство пустоты. Ее работы, использующие форму как объем в пространстве, сродни «вместилищу для ментального пространства».[4] Это определение в известной мере можно считать лейтмотивом творческой проблематики современного стеклоделия.

Интересно и новаторски раскрывается тема пространства в творчестве Н. Урядовой. Ее авторская концепция состоит в «сжатии пространства до плоского рельефа», пластины. Истонченность формы доходит до скорлупы, символизируя хрупкость бытия. Создавая свои «ненаписанные стихи» на плоском стекле, искрящиеся, светящиеся, она объясняет свой эксперимент стремлением передать поток информации в сжатом виде. В другом случае она использует отражательные возможности стеклянного листа, изогнутого или приставленного к стене и находящегося в напряженном ритмическом сопряжении с реальным пространством. Зеркальный объект отражает, множит, преломляет его, посылает световые и ритмические импульсы. Объект «Завтра» (2002), состоящий из укрепленных параллельно друг другу в деревянной конструкции стеклянных пластин,

отшлифованных фасетом, вовлекает в ауру своих пространственных цезур реальное пространство, визуально «работает» вместе с ним.

Примером того, как объект из листового стекла работает в конкретной архитектуре, является многочастная (из шести объектов) композиция О. Победовой – конструкция из стекла и металла «Структуры» (2001) в Московском музее современного искусства. Она разместилась в старинном особняке на Петровке и оформляет пространство входной двери, лестницы и лестничной площадки. Такое сочетание классического и современного обостряет эффект обновленного восприятия, а самому произведению сообщает новую форму бытия. Концепция объекта раскрывается в рамках предоставленной ей пространственной «топологии». Натянутые на металлические нити супрематические по характеру геометрические элементы-модули являются своего рода пространственными символами, вводящими в атмосферу музейной экспозиции современного искусства. Графическое прочтение композиции, отбрасывающей тень на стену, в то же время обнаруживает ее хрупкость, легкость, почти переходящую в свет и воздух. Возникающее при этом ощущение «зазеркалья» расширяет, осветляет пространство, придает смысл движению взгляда в его восприятии.

В работах Савельевой техника спекания, склеивания плоского стекла используется в разных, порой неожиданных сочетаниях. Ее «настенная стеклопластика» несет в себе новый типологический ряд образов, сюжетов, колористических решений. Уплощенные изображения птиц, насекомых, предметов (серия «Ключи счастья»), собранные в композицию (отметим всевозможную вариативность), размещенные на стене или закрепленные в свободном движении, полете создают живописную или графическую доминанту любого интерьера. Оригинально использована автором эта, казалось бы, столь неподходящая для выполнения поставленной задачи техника в серии портретов писателей – Пушкин, Гоголь, Тютчев, Ахматова (2002). И тем не менее, это несомненная удача автора. Плоскостность, но не одномерность, графически точные, лаконичные характеристики в передаче портретного сходства не лишают их пространственной выразительности. Острота очерченных контуров и легкий подвижный рисунок, полупрозрачная светоносность, свет, падающий через сквозные прорези – своего рода пластические детали, получаемые из спекаемых нарезанных полосок стекла, делают их живыми и открытыми пространству. Таким образом, предстает еще одна грань ранее не использованных возможностей стекла, происходит удивительная визуальная трансформация, при которой материальная ощутимость плоского листа приобретает пространственное наполнение.

В поисках пространственно-пластической выразительности образа особое место принадлежит свету как одному их важнейших художественных компонентов. Стекло, как ни один другой материал, реагирует на свет, можно сказать, что свет – это среда жизни, необходимое условие проявления всех природных и эстетических качеств стеклянной формы. Достаточно сказать, что свет оживляет поверхность, очерчивает контур, просветляет внутреннюю подвижную жизнь плотной массы литого стекла, моделирует скульптурную форму и проявляет ее пластическую наполненность, рефлексирует с окружающей средой. Свет в стекле выступает как необходимая субстанция в любой ипостаси его существования. Как художественная категория, он имеет соответствующие определения: спокойный и равномерный, поверхностный и глубинный, мерцающий, пульсирующий, отраженный, рассеянный. Можно сказать, что развитие стеклянной моллированной скульптуры определенным образом обусловлено поисками эффектов глубинного, пробивающегося из блока стекла света.

В композициях В. Муратова «Согдиана», «Плоды путешествий» (1980) завораживающая красота высоких, архаичных по характеру форм, их отточенных силуэтов заключена в таинственности жизни их внутренних объемов. Они преображаются – вспыхивают, мерцают, озаренные лучом света, и гаснут, меняют цвет при неярком освещении, переводя при этом внимание на красоту пропорций форм и их очертаний.

Образцами высокой пластической культуры форм и использования эффектов внутреннего свечения материала являются скульптурные рельефы из моллированного литого стекла Т. Сажина и Л. Фоминой (САФО) – серии «Амфоры», «Скрипки», «Плоды», «Рыбы» 1980-х годов. Почти объемные сосуды («Амфоры»), словно растворившиеся очертаниями в массе нефритового по цвету стекла, увлекают в мир таинственных ощущений сопричастности древним цивилизациям. Глубинный подвижный свет выступает как художественный феномен природной сущности стекла, проявляет сложную орнаментальную фактуру в его многослойной массе.

Интересный живописно-пространственный эффект отличает настенные рельефы – панно и декоративные объемные пласты И. Коржевой и А. Рылеева. Наслоение полосок стекла, словно выдавленных из тюбиков красок, создает впечатление цветовой насыщенности, многоплановости, коллажности, материальной ощутимости.

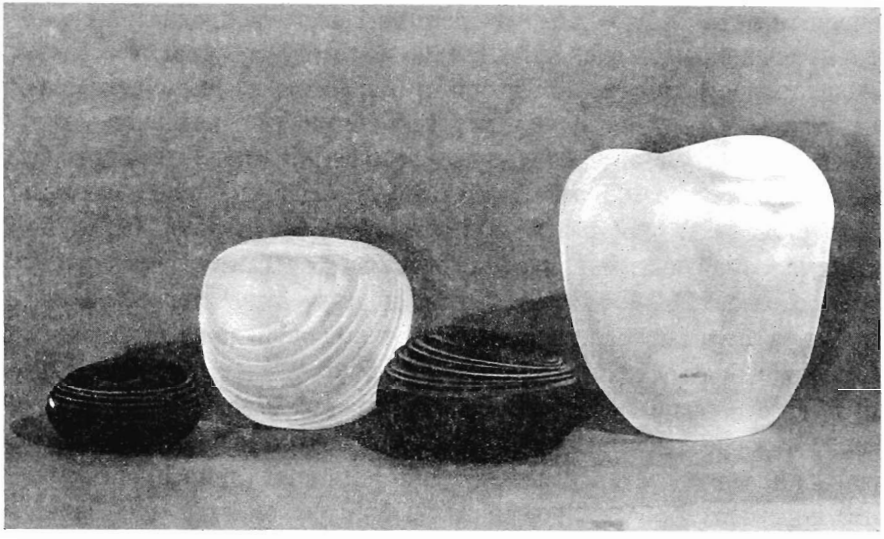
В современном искусстве тема «стекло в пространстве» все более обретает концептуальное начало. Появление всякого рода инсталляций, хеппенингов, пространственных конструкций – яркое

тому подтверждение. Понятие «художественный объект», родившееся в авангардном искусстве XX в., стало настолько универсальным и всеобъемлющим, что позволило приблизить к нему сферу декоративных искусств, в частности стекла.

Соединение стекла с другими материалами, прежде всего с металлом и деревом, становится весьма распространенным художественным средством в создании концептуальных объектов, инсталляций – новой для отечественного стекла форме его существования. Экстравагантные по замыслу пластические стеклянные картины в деревянных рамах С. Травникова, полные внутреннего напряжения массы словно готовых вырваться наружу объемов (это впечатление автор усиливает перевязыванием их веревками), встают в ряд современных арт-объектов.

Абсолютно оригинален творческий подход к авторскому стеклу совместно работающих Н. Воликовой и Т. Новиковой. Их новаторский темперамент распространяется на разные виды и жанры стекла и техники его обработки. Часто они соединяют стекло и металл, обнаруживая игровой подход в создании, хочется сказать, сценического действа предметов, которому придается одушевленный характер общения. Сосуды асимметричных форм, изогнутых очертаний, с неровными шероховатыми поверхностями, пронизанные внутренним движением материала, лишь напоминают бытовые предметы. По своей сути они представляют скульптурные объекты. Веселая выдумка, сочиненность, парадоксальность форм отличают их композиции. Стаканчики, поднятые на высокие металлические стержни, превращаются в рой пчел («Пчелы»), разнообразные фигурные сосуды, наклоненные друг к другу, будто разговаривают между собой. Воликова и Новикова обращаются к историческим сюжетам, стилям, эпохам, создавая современные реплики – «Разумные и неразумные девы», «Троянский конь», «Брак в Кане», «Голландский натюрморт» и др. Совершенно органично в русле их творчества возникает инсталляция «Фужерный бред» (2002 г.), установленная в галерее «Жизнь стекла» в Москве – первый такого рода проект в российском стекле (реализован продюсерской компанией «Класс-центр» под руководством М. Казарновского). Расположенные в пространстве высокой металлической конструкции в ритмически свободном движении фужеры и рюмки разных форм, озвученные каплями падающей в них воды и тихо звучащей музыки, воспринимаются как театрализованное забавное зрелище, вовлекающее в поле своего эмоционального воздействия, вызывающее зрительную реакцию соучастия в нем.

В работах молодого поколения «строгановцев» – выпускников Московского Государственного художественно-промышленного универси-



Борис Федоров. Композиция «Киммерия». 1980. Хрусталь.

тета им. Строганова – отмечается явная ориентация на архитектурное пространство, а в отдельных композициях видятся макеты архитектурных проектов. Конструктивность мышления прочитывается в рациональной построенности композиций, использовании основного модульного элемента в определении их размеров, пропорций и общей структуры. При этом очевидна ориентация работ Т. Аданичкиной, Ю. Мерзликиной («Снег», «Ветер»), А. Ширинской («Рыбы»), А. Криволапова («Слово о полку Игореве») на большое архитектурное пространство. Более камерна и интерьерна, но не менее выразительна по красоте фактур и мерцанию зеленого света заключенная в стеклянной раме пластика «Четыре времени года» А. Лобова.

Обращаясь со стеклом как со свободным медиумом, художник апеллирует к широкому культурно-историческому фонду, прибегает к средствам художественной выразительности скульптуры, живописи, графики, ведет с ними диалог на равных. Сочетание интеллекта, продуманности или прихотливой выдумки, провокации с внезапно неожиданным выходом в самовольное поведение материала характеризуют иной уровень мышления и отношения к стеклу. Таким образом, стекло утверждается как самозначимое искусство среди больших пластических искусств, входит наряду с ними в современное культурное пространство.

Здесь уместно сказать о роли стекла в отечественной и мировой архитектурной практике, влияющей на все сферы творчества. Начиная с середины XIX в., когда на территории Гайд-парка в Лондоне вознесся

величественный Хрустальный дворец Дж. Пакстона, предназначенный для Всемирной выставки 1851 г., стекло захватило пространство, свет и воздух, олицетворяя новую эпоху стекла и бетона. «Поэтическое волшебство воздуха, получившего форму, в которой нет различия между внутренним и внешним», – так характеризовал Хрустальный дворец немецкий архитектор Ф. Луке[5]. В этих словах определена природная сущность стекла – его прозрачность. Именно это свойство дает исключительную возможность материалу жизни со светом. Фантастические идеи формообразования, прежде всего в архитектуре, смелое освоение пространства самым непосредственным образом повлияли на ход творческого мышления в области предметного искусства стекла, предопределили путь его развития как искусства художественного объекта. Многоэтажные кристаллообразные монолиты, огромные площади стеклянных поверхностей, отражающие в своей глади уличные пространства, поражают воображение новизной и оригинальностью идей, конструкций, соотнесенных с безграничными техническими возможностями.

В движении к новой эстетике стекла мы отмечаем тенденции, характеризующие мировой процесс: свободное от традиционных норм отношение к материалу, синтетичность мышления и как результат – создание стекольного объекта на стыке скульптуры, живописи, графики. Антиутилитарное начало предметной формы, проявлявшееся как в рамках ее предметной сущности, так и в принципиальном отходе от ее прообраза, и прозвучавшее как тема в творчестве большинства художников, было одним из средств утверждения свободного формотворчества.

В таком повороте художественной судьбы стекольного дела есть определенное движение авторской мысли, следование велению времени и отражение всех его коллизий, открытие и признание художественного приоритета стекла на новом уровне его развития во времени и пространстве.

Примечания

[1] *Adlerova A.S.* Libensky jubilantem // Umeni a remesla. 1981. № 3. С. 28.
[2] Glass Revue. 1983. № 12.
[3] Цит. по: *Герчук Ю.* Живые вещи. М., 1977. С. 92.
[4] Oki Jzumi. Milan, 1991. P. 14.
[5] Цит. по: *Ямпольский М.* Наблюдатель. «Ad Marginen». М., 2000. С. 122.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

И.М. Марисина

«ПРОСТРАНСТВО ПУТЕШЕСТВИЯ» В ВОСПРИЯТИИ РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

Мы сегодня ...очень любим, пожалуй, гордимся быстрыми, фантастическими, совершенно необыкновенными человеческими перемещениями и превращениями... Оттого же, что нам кажется, будто старина была медленней и «нормальней», ее чудеса, наверное, представляются еще удивительнее.

(Н. Эйдельман. 1991 г.)

Страсть к путешествиям вкоренилась уже тогда между знатными россиянами.

(И. И. Долгорукова. 1719 г.)

XVIII век – и в особенности его вторая половина – справедливо может называться «веком путешествий». Европа ощутила в это время прежде всего количественный всплеск числа путешественников, тогда как для России на первый план выступила качественная новизна подобного передвижения во времени и пространстве, отличного от уже известных в стране религиозных паломничеств, торговых и научных экспедиций, военных походов.

Петровские реформы ознаменовали конец русского средневековья и наступление следующего большого исторического периода – нового времени. Русский человек XVIII в. действительно обрел – и на практике, и на мировоззренческом уровне – новое время и новое пространство. Сущность и взаимосвязь обоих понятий особенно наглядно представлялись во время путешествия – оставленное позади пространство связывалось и с проделанным расстоянием, и с прожитым временным отрезком. «Из Кенигсберга...были мы в дороге до Лейпцига одиннадцать дней, то есть по скверной прусской почте, ехав почти всегда день и ночь, не могли мы сделать в одиннадцать дней больше 777 русских верст»[1].

Ощущение человеком реально текущего времени и окружающего пространства неизбежно связано с тем, насколько они освоены, подвластны ему, т. е. в конечном итоге определяется результатами экономического и культурного развития страны. XVIII век принес значительные сдви-

ги в развитии средств и путей сообщения. Петр I, как известно, уделял большое внимание налаживанию водных и сухопутных дорог; в 1719 г. им был подписан указ «об учреждении постоялых и гостиных дворов». Государственные интересы требовали большей точности в отношениях с пространством-расстоянием – вводились новые способы его измерения при помощи математических и астрономических приборов; в одних и тех же научных параметрах исчислялся путь и до Тамбова, и до Парижа. Знаменательно свойственное XVIII столетию разнообразие различных типов судов и повозок, прежде всего карет. Последние нередко являлись подлинными произведениями искусства, на изготовление которых уходили годы. Большое значение придавалось и декоративному оформлению корабля, ставшего важным символом петровской эпохи.

Открывшее новую страницу русской истории строительство Петербурга само явилось грандиозной акцией по подчинению дикого неподатливого пространства, сухопутного и водного. «Только гений великого мужа, коему в радость обуздывать природу, мог замыслить возвести город, будущую столицу обширнейшей империи, в столь неблагодарном месте, где сами почвы противятся усилиям тех, кто тщится воздвигать на них каменные дворцы, кои строятся повсеместно с непомерными расходами»[2].

Мировоззренческие особенности сознания русского человека находили адекватное выражение в искусстве. Так, панорамность и процессуальность гравюр петровской эпохи (прежде всего работ А. Зубова) отразили свойственную менталитету первой четверти столетия масштабность осмысления времени и пространства. Знаменательно, что на графических листах запечатлевается как факт не только пространство настоящее – существующая архитектурная среда, но и пространство будущее – планируемая городская застройка. В таком контексте гравюра, украшавшая интерьер XVIII в., могла обретать знаковую нагрузку, символизируя – для своего владельца – освоенную, осмысленную, познанную часть мирового пространства.

Рассуждая о причинах, по которым «праздные люди почему-либо покидают свою родину и отправляются за границу», Л. Стерн пришел к следующей классификации:

«Праздные путешественники,
Пытливые путешественники,
Лгущие путешественники,
Гордые путешественники,
Тщеславные путешественники,
Желчные путешественники,

Зимний возок.Гравюра Д.А. Аткинсона. Начало XIX в.

Затем следуют:

Путешественники поневоле,
Путешественник – правонарушитель и преступник,
Несчастный и невинный путешественник,
Простодушный путешественник.

И на последнем месте... Чувствительный путешественник (под ним я р зумею самого себя), предпринимающий путешествие...поневоле и вслед ствие besoin de voyager, как и любой экземпляр этого подразделения»[3].

Классификация Стерна, разумеется, не лишена иронии. Вместе тем обилие собранных в ней характеров путешественников – объе тивная реальность. Россию второй половины XVIII в. захлестну страсть к передвижению – та, что позднее получит классическое опр деление – «охота к перемене мест». Поводов было достаточно: учеб лечение, коллекционерские интересы, жажда новых впечатлений, н конец, просто мода. Таким образом, необыкновенно активизировали взаимоотношения людей со временем и пространством – прежде все пространством географическим, отделяющим Москву от Петербур Петербург от Парижа, Европу от Америки. Однако в эпоху Просвеш ния понятие «путешествие» стало одним из ключевых, можно сказат стилеообразующих понятий, определявших образ жизни и образ мы

лей дворянского общества того времени (в поэзии XVIII в. вселенная получает «рессоры»). Переезд из одной географической точки в другую сопрягался с процессом формирования просвещенной личности, реализации ее внутренних устремлений, иначе говоря – становился важным инструментом познания мира и самого себя.

Феномен «путешествия» к концу XVIII столетия прочно вошел в жизнь и сознание русского дворянства. В светских гостиных второй половины XVIII – начала XIX в. эта тема являлась одной из основных. «Пили чай и беседовали о путешествиях и воинском искусстве, в чем он, будучи военным, знает толк»[4], – сообщал венесуэлец Ф. де-Миранда о своем визите к графу Панину. Опыт пришедшихся на первую половину XVIII в. экспедиций по освоению огромных новых регионов страны – Сибири, Дальнего Востока, Арктики и массовых военных походов также способствовал возникновению нового пространственного мышления (так что граф Панин, как военный, должен был знать толк и в путешествиях).

В мемуарах Джакомо Казановы приведен любопытный разговор, произошедший в момент прибытия знаменитого авантюриста и путешественника из Петербурга в Москву:

«– Императрица Елизавета, – сказал случившийся при том человек, – проделала весь путь за пятьдесят два часа.

– Разумеется, – прибавил другой русский, человек старого закала, – она издала “Указ”, предписав потребное на то время; она доехала б еще скорее, если б повелела»[5].

Идея подчинения времени и пространства личным (и государственным) интересам вряд ли формулировалась на теоретическом уровне (за одним, пожалуй, исключением, о котором ниже). В сознании, однако, она охотно утвердилась, корректируя привычные нормы поведения человека XVIII в. Активное использование почты для частных нужд – яркое тому подтверждение. Само назначение переписки – связывать людей, разделенных временем и пространством, заключало в себе важный психологический момент, острота которого особенно чувствовалась во время путешествия. «Теперь сижу я один в моей комнате и, говоря с тобою чрез письмо, чувствую в тысячу раз более удовольствия, нежели... окружен будучи великим множеством людей. Воображаю тебя, говорю мысленно с тобой, тужу с тобою о том, что мы разлучены...»[6]. Отсутствие писем от родных способно было «отравить всю приятность» путешествия; обратные же послания рассматривались как главы путевого «журнала», повествующего «о том, что здесь вижу, и какие разсуждения рождает видимое мною»[7]. Адресаты, таким образом, приглашались раз-

Александр Орловский. Нищие крестьяне у кареты. 1815. Графический карандаш. ГТГ

делить с автором писем его путешествие, к чему давались порой весьма конкретные указания: «Возьми ты теперь календарь, где есть станции от Риги до Митавы, и смотри, по скольку верст мы когда переезжали»[8].

Исключение, о котором упомянуто выше – осознанная и внедряемая в общественное сознание идея об использовании путешествия в качестве верного способа просвещения ума и сердца. «Роль путешественника важнее, чем многие думают. Она требует вместе честности и сведений...»[9], – считал автор XVIII в. Молодые люди еще в процессе «домашнего образования» знакомились с литературными героями, пересекавшими большие пространства – Робинзон Крузо Д. Дефо, Гулливер Д. Свифта, Телемак Ф. Фенелона. Все эти сочинения были насыщены нравоучительными пассажами, представлявшими, надо думать, главную ценность первых с точки зрения воспитателей-современников. «Кто написал Телемака, тот пером своим нравов развращать не станет», – говорил Стародум Софье, читавшей книгу Фенелона о воспитании девиц[10]. Так или иначе, понятия «путешествие» и «совершенствование личности» оказывались наглядно и тесно связаны.

Путешествия XVIII в. закрепляли менявшуюся «пространственную ориентацию» русского человека, его представления о собственном месте в мироздании. Формирование последних, несомненно, было тесно связано с достижениями научной мысли. По мнению

М. В. Ломоносова, относящемуся к 1751 г., человек «не токмо на земли неприступных вещей расстояние издалека показать может, но и небесных светил ужасные отдаления, обширную огромность, быстротекущее движение и на всякое мгновение ока переменное положение определяет»[11]. Знаменательно, что в контексте рассуждений о пользе учения и «пресветлых украшениях» человеческого разума Ломоносов отделял «малый мир», в котором живут невежды, от «великого пространства», открытого знающим.

Открывая для себя впечатляющие и даже «ужасающие» виды, просвещенный путешественник справедливо искал причину столь сильного воздействия в присущем данным «местоположениям» пространстве. Характеристика последнего оборачивалась порой любопытными сопоставлениями. «Тут (в Альпах. – *И.М.*) пропасти вдвое глубже Ивана Великаго»[12]. (Напомним, что нравственно-философский подтекст, которым наделялись природные виды в XVIII в., связывал пропасть с опасной греховностью.)

Париж, воспринимавшийся как «сокращение целаго мира», заслужил «сие титло», в глазах русского путешественника, «по своему пространству и по бесконечному множеству чужестранных, стекающихся в него от всех концов земли»[13]. Пространство, в данном случае, означало «великость» французской столицы, ее реальную протяженность, проверенную на практике: «Я всякий день бегаю с утра до вечера по городу, чтоб видеть все примечательное...»[14].

Мировые просторы, постигнутые с помощью книг или реальных путешествий, отражались в пространстве «частном», домашнем, камерном. Территория дворянской усадьбы мыслилась (и организовывалась) по образу и законам мироздания. Вместе с тем, в XVIII в. ощущение пространства, в том числе интересующего нас «пространства путешествия», условно говоря, «индивидуализировалось», став личным жизненным опытом отдельных людей.

Словом «путешествие», в представлении русского дворянина второй половины XVIII – начала XIX столетия, обозначались и длительная поездка за границу, и переезд из города в усадьбу, и прогулка по окрестностям, и просто размышления о дальних краях в собственном кабинете. Соответственно само путешествие могло исчисляться годами, днями, часами и даже минутами, когда прочитанное письмо или взгляд, брошенный на украшающую интерьер видовую гравюру, наводили человека на определенные мысли. Человеку-путешественнику предстояло, таким образом, погружаться в разные виды пространств, современных и принадлежавших прошлому, реальных и сочиненных.

Для путешественника, в действительности отправлявшегося в дорогу, существовало два типа пространства – условно говоря, внешнее и внутреннее. Первое – то, что лежало вокруг, то, что предстояло освоить, познать (или вспомнить, если места были уже знакомы) и в конечном итоге преодолеть. Второе – то, что заключалось в стенах собственного экипажа, подчас становившегося настоящим «домом». В нем, при отсутствии другого «убежища», и спали, и обедали, и даже принимали гостей. «Мы все почти 16 дней ночевали в карете...дождь лил пресильный и время такое было мерзкое, что нельзя было выйти из кареты на воздух, а в корчму, за несносною скверностию, войти было невозможно»[15], – свидетельствовал Д. И. Фонвизин. Казанова, отправившийся на «смотр инфантерии» в окрестностях Петербурга, также провел три дня в экипаже, что, впрочем, не произвело огорчительного действия. «...Все весьма меня одобряли, ибо многие деньги растратили, а устроились скверно. Мелиссино сказал, что государыня (Екатерина II. – *И.М.*) сочла уловку мою весьма разумной. Дом у меня был на колесах, и я располагался в самых верных местах, дабы с удобствами обозревать маневры, производимые в тот день. Вдобавок моя карета была прямо-таки создана для того, чтобы миловаться с любимой, ибо то был дормез... ко мне являлись с визитами, Заира (спутница Казановы. – *И.М.*) блестяще поддерживала честь дома, беседуя по-русски...»[16].

Чем длительнее предстоял путь, тем большее значение обретала та камерная среда, в которой предстояло «прожить» или «пережить» путешествие. Ее продумывали с таким расчетом, чтобы максимально смягчить путевые неудобства и сохранить связь с «оседлым» бытом: помимо собственно дорожных вещей многие путешественники возили с собой привычные предметы, создававшие, в первую очередь, душевный комфорт.

Не забывали, однако, и о бренном теле. Процессу еды в дороге отводилось особое место – теми, в первую очередь, кто мог позволить себе отказаться от пищи, предлагавшейся на постоялых дворах. Эта часть «внутреннего» пространства путешествия также требовала предварительной подготовки, вплоть до специального устройства экипажа. Принадлежавшая графине Апраксиной «повозка, содержащая в себе ледник и вообще все в дороге для стола нужные припасы», стала предметом детального внимания современника, который «полюбопытствовал разсмотреть ее во всех частях». Описание это достойно того, чтобы привести его полностью. «Повозка сия состоит в обыкновенном каретном ходе, меньшаго токмо размера. Вместо корпуса каретнаго или колясочнаго висит на ресорах ящик кубическаго вида, обитой листовым железом. Отворя крышку, в самом верху лежат два складные столика, величиною

Неизвестный художник. Петербург. Большой театр. Первая четверть XIX в. Акварель. Всероссийский музей А.С. Пушкина.

с обыкновенные карточные, и ящик с чайным и кофейным прибором. Под сими в средине сундук с столовым сервизом на двенадцать персон, по сторонам коего поделаны вынимающиеся места для стаканов и рюмок, а под сими для карафинов, штофов и бутылок. В самой же средине под ящиком, что с сервизом, находится довольно пространное место, жестью выбитое, для льду, в котором можно весьма удобно возить вещи или припасы, порче подверженныя. Из ледника выходит трубка в самой низ, для стока воды от тающаго льду. Под самым корпусом есть еще выдвижной ящик, для кухонных железных вещей, как то: тагана, рашпора, вертела и прочаго. Под козлами привязывается сундук с кухонною медною посудою, а на запятках с бельем. Таковая повозка действительно весьма полезна...для богатых людей, кои в состоянии платить для своих прихотей прогоны за четыре лишние лошади: ибо вся повозка вообще, когда нагружена, довольно тяжела»[17]. (Заметим, что граф Разумовский, которого автор вышеприведенного описания сопровождал в поездке по Малороссии, «пустился ... в путь в осьми повозках, под которыя потребно было на каждой станции от 40 до 50 лошадей»[18].)

Дорожной «прихотью» можно было назвать и любовь к внешнему блеску передвижения. «В Александровское время, когда сам им-

ператор ездил в одну лошадь и когда исчезли богатые экипажи и обложенные галунами ливреи, в Петербурге только один Куракин сохранял прежний екатерининский обычай и ездил в вызолоченной карете о восьми стеклах, цугом, с одним форейтором, двумя лакеями и скороходом на запятках, двумя верховыми впереди и двумя скороходами, бежавшими за каретой»[19]. Наряду с заботами о подобном антураже, путешественники задумывались и о способах проведения дорожного досуга. А. Т. Болотов, например, очень ценил возможность читать в пути, что было удобнее делать в возке на полозьях. Ради этого, единственный из всей семьи, он избрал для поездки зимний вид транспорта, пренебрегая опасениями не доехать до места из-за раннего таяния снега (особой приметой русского «пространства путешествия» была сезонная смена колес на полозья и наоборот). Но и рационально сделанный «ледник», и пышная дорожная свита, и взятая с собой книга – суть проявления одного и того же явления, а именно – заботы о создании в дороге индивидуального «передвижного» жизненного пространства, пространства удобного и наполненного привычными предметными и смысловыми координатами.

«Внешнее» пространство, как правило, служило источником новых, ярких, порой весьма неожиданных впечатлений, когда, например, дорогами становились замерзшие реки. «Когда мчались (! – *И.М.*) по льду реки, [Потемкин] сказал, что у себя на родине я бы такого наверняка не испытал, а потому сие мне, вероятно, в диковинку»[20], – свидетельствовал Миранда. Путевое (и, следовательно, пространственное) сообщение в России XVIII – начала XIX в. неизбежно и тесно увязывалось с природной (и, соответственно, временной) цикличностью. Необходимость срочного отъезда ввиду скорого вскрытия рек ото льда, делающего невозможным переправу, или ожидание в конце осенней распутицы «первого пути» были весомой реальностью для путешествующего в пределах нашего Отечества.

Основной лейтмотив многих путевых впечатлений как русских, так и иностранных авторов – ужасно неудобно, но красиво! Описания бытовых дорожных мучений и красот окружающих пейзажей постоянно сменяли друг друга. Все, что относилось к «пространству дороги» – грязь, ухабы, небезопасные речные переправы, постоялые дворы с вечной нехваткой лошадей вызывало жалобы, большей частью справедливые. Последние относились равным образом и к русским, и к заграничным территориям, где, по мнению некоторых критически настроенных русских путников, дорожный быт был «во всем генерально хуже нашего»[21]. Однако это не убавляло тяги к «перемене мест», ибо «пространство путешествия» не

сводилось только к «пространству дороги». Оно вбирало в себя новые города, музеи, памятники природы и искусства; давало возможность приобщения к новым видам жизнедеятельности и новым знакомствам. Так, в Париже Д. И. Фонвизин «начал слушать курс экспериментальной физики у Бриссона, а жена взяла учителя на клавесинах»[22]. Феномен путешествия заключал в себе спектр индивидуальных, порой противоречивых, особенностей поведения и оттенков восприятия. Прозаические, но жизненно важные помыслы о собственном здоровье, безопасности пассажиров и сохранности багажа («Все мы будем вооружены пистолетами и шпагами и надеемся проехать тем безопаснее, что, сказывают, и воров от Вены до нашей границы нет»[23]) сменялись поэтическими восторгами от созерцания удивительных памятников Европы или «славных водяных порогов» близ Нарвы («Подходя к ним, кажется, что идешь в Нептуново царство»[24]).

Поездки не только за границу, но и в обширных пределах Отечества доставляли немало пищи уму любознательного путешественника. Традиционные поездки в собственные загородные усадьбы нередко намеренно удлинялись с целью посещения близлежащих достопримечательностей. Е. Р. Дашкова, направляясь из Москвы в свое калужское имение, посетила несколько дворянских поместий, осмотрела текстильную мануфактуру князя Юсупова, провела несколько дней в «Троицком монастыре» (Троице-Сергиевой Лавре).

Возвращение в знакомые места пробуждало воспоминания о прошедших годах, о пережитых ранее впечатлениях. «Четыре года прошло с тех пор, как...матушка возила меня к Троице за благословением преподобного чудотворца. В теперешнюю поездку мне хотелось непременно совершить пелеринаж мой по прежним следам моим»[25], – писал С. П. Жихарев. Таким образом, человек обретал в окружавшем его пространстве определенные предметно-смысловые ориентиры, которые связывались с конкретными этапами его личной жизни и намеренно становились объектами повторных, содержательно и эмоционально иных путешествий. Целью последних, в отличие от практиковавшихся и раньше поездок на богомолье, теперь служило желание не только поклониться святыне, но и осуществить своеобразное паломничество «к самому себе» в прошлое, восстановить в памяти мысли и чувства, некогда вызванные теми же местами.

Подобными ощущениями окрашивались и европейские путешествия русских дворян. Маршруты нередко были очень обстоятельны и длинны. Санкт-Петербург, Рига, Митава, Меммель, Кенигсберг, Данциг, Берлин, Потсдам, Магдебург, Ганновер, «Диссель-Дорф», Аахен, Спа, «Анверс» (Антверпен. – *И.М.*), Роттердам, Амстердам, Гарлем, Саардам, Лейден,

Неизвестный художник. Почтовый тракт. Начало XIX в. Акварель. Всероссийский музей А.С. Пушкина.

Брюссель; Париж, Шантильи, Амьен, Кале, Дувр, Лондон, Кентербери, Фонтенбло, Лион, Турин, Милан, «Пиаченца», Флоренция, Сиена, Рим, Неаполь, Пиза, Ливорно, Генуя, Лион, Женева, Портсмут, Бат, Оксфорд, «Стразбург», Франкфурт, Мангейм, Дармштадт, Лейпциг, Дрезден... Вот названия лишь наиболее крупных городов, которые за два года путешествия (1771–1773) посетил Н. А. Демидов с семьей[26] (последняя во время поездки увеличилась на два человека). Перечень весьма внушительный, учитывая свойственную XVIII в. «прескучную медленность» передвижения, а также тот факт, что в некоторые пункты возвращались по несколько раз, совершая из них «малые вояжи» к достопримечательностям, лежавшим в стороне от основного пути следования. Характерно, что приехав в Кенигсберг «от роду моего...в четвертый раз», Фонвизин снова отправился осматривать город, которым «никогда не прельщался» и который «в нынешний приезд» показался ему «еще мрачнее»[27].

Благодаря стремлению посетить в Париже все, что «примечания достойно», или осмотреть всю Италию «в год...с ног до головы», русский путешественник не испытывал недостатка в новых впечатлениях. «Ты не можешь себе представить, как время летит в той земле, где никогда не бывал, и где, следственно, любопытство все видеть, все узнать, занимает каждую минуту»[28]. При этом следует помнить, что во

второй половине XVIII – начале XIX в. зрительному, визуальному освоению нового европейского пространства предшествовало, как правило, освоение «книжное», теоретическое – по путеводителю из домашней библиотеки, содержавшему «исправные описания» многих мест. Фраза, вложенная Д. И. Фонвизиным в уста госпожи Простаковой – «Дворянин только скажи: повези меня туда, свезут куда изволишь»[29] отражала реальные представления времени об открывшихся перед русским человеком широких возможностях передвижения, проверенных самим автором «Недоросля» на опыте трех заграничных путешествий. Однако, в отличие от Митрофана, география – наука, служащая тому, «что ежели б случилось ехать, то знаешь, куда едешь»[30] – была хорошо знакома многим вояжерам второй половины XVIII в., с юности изучавшим ее с домашним учителем или в пансионе.

Во время путешествия в восприятии человека происходило своеобразное наложение двух пространств: представленного и увиденного воочию. Нельзя сказать, что своеобразное соперничество между ними заканчивалось однозначной победой того или другого. «Мы везде были (во Франции. – И.М.) и часто видели то, чего, не видав глазами, нельзя постигнуть воображением»[31]. В то же время «можно искренне признаться, что если б мы дома могли так ее (Италию. – И.М.) вообразить, как нашли, то конечно бы не поехали»[32]. Эти мнения, сформулированные во время путешествий одним и тем же человеком, принадлежат соответственно 1770-м и 1780-м годам. Предпочтение, оказываемое путешествию воображаемому, возникало на этапе, когда путешествие реальное – «кочеванья» и «шатанья» по чужим краям – сделалось настолько привычной приметой времени, что могло наскучить; когда из разряда «желаемого» оно перешло в разряд «пережитого»; когда в процессе многочисленных «вояжей» был накоплен богатый зрительный и духовный опыт. Кроме того, последнее десятилетие века ознаменовалось расцветом идей сентиментализма с его призывами предпочесть дальним скитаниям покой неприхотливого счастливого бытия на лоне родной природы:

«Так для чего ж в толь краткой жизни
Метаться нам туды, сюды,
В другие земли из отчизны
Скакать от скук или беды
И чуждым солнцем согреваться?»[33] – вопрошал Г. Р. Державин, описывая красоты и «невинные сельские утехи» в своей Обуховке.

«Кто сам в себе ресурсов не имеет, тот и в Париже проживет как в Угличе»[34], – эту фразу Фонвизина можно было бы сделать девизом русского путешественника второй половины XVIII в.. Кто же имеет, продолжим мы (а имели многие), тот и в собственной усадьбе почувствует себя принадлежащим к мировой цивилизации и найдет иные пространства для разнообразных путешествий.

А я, проспавши до полудни,
Курю табак и кофе пью;
Преображая в праздник будни,
Кружу в химерах мысль мою:
То плен от персов похищаю,
То стрелы к туркам обращаю,
То, возмечтав, что я султан,
Вселенну устрашаю взором...[35]

Одним из таковых пространств – и причем излюбленным – стало для русского человека XVIII – начала XIX в. «обширное пространство природы». Его «обильная многообразность» наблюдалось путешественником в разное время года и суток и осмысливалось в различных контекстах: нравственно-философском, художественно-эстетическом, поэтическом.

Оставя беспокойство в граде
И все, смущает что умы,
В простой приятельской прохладе
Свое проводим время мы.

Невинны красоты природы
По холмам, рощам, островам,
Кустарники, луга и воды –
Приятная забава нам[36].

Из «пространства природы» человеческая мысль нередко путешествовала в «пространство живописи», ищущей в натуре вдохновения. Любуясь дорожным пейзажем, просвещенный путник привлекал в союзники признанных мастеров жанра: «естьлиб сюда привесть хотя самаго Клавдия Лорреня, или какого нибудь Вернета, то и тот не вдруг бы решился, какой из предметов почесть самым лучшим»[37].

Лирико-философские рассуждения путешественника на лоне природы или, говоря языком поэта XVIII в., «утехи мысли» постепенно

становились своего рода нитью, связующей разные «географические» пространства и очерчивающей «пространство человеческой души». «Мне хотелось видеть Баклан (название села. – *И. М.*) при возхождении солнца. В низу в долине все казалось мне морем, и туман растилался под моими ногами на подобие облаков; одни только деревья, на лугах стоящия видны были из тумана, как корабельные мачты. Но солнце вскоре разсеяло туман и мирияды блестящих капель росы ослепили мои глаза. Я вспомнил о летнем утре, о лунном сиянии в вечеру: поелику наступившая уже осень напоминала о провидении и о безсмертии всего древле сотвореннаго. Сии чувства, оживлявшия меня некогда на высоком Брокене Бланкенбургском, или на Альпах в Гельвеции, сопровождают меня и здесь, и я разстаюсь с Бакланью разтроган...»[38]. (Добавим, что эти одухотворенные строки принадлежат уже знакомому нам автору, детально и практично описавшему виденную им у «проезжавшей Графини Апраксиной» повозку с «ледником».)

В парках и окрестностях дворянских усадеб разворачивались путешествия иного рода, менее хлопотные и утомительные, но ничуть не менее значимые для образованного русского дворянина второй половины XVIII в.

Приятно мне уйти из кровов позлащенных
В пространство тихое лесов невозмущенных...
Здесь буду странствовать в кустарниках цветущих
И слушать соловьев, в полночный час поющих;
Или облокочусь на мшистый камень сей,
Что частью в землю врос и частию над ней[39].

Территория дворянской усадьбы второй половины XVIII в. вмещала в себя, по выражению современника, «экстракт вселенной». Возводившиеся там «итальянские» и «голландские» домики, «турецкие» киоски, «китайские» беседки, «античные» храмы побуждали к воображаемым перемещениям в «историческом» пространстве различных эпох. Необходимый для этого уровень образованности был доступен многим владельцам или посетителям усадеб. По определению М. В. Ломоносова, просвещенный человек середины XVIII в. «не токмо прошедших времен многоразличные и почти бесчисленные приключения, в натуре и в обществах бывшие, по летам и месяцам располагает, но и многие будущие точно предвозвещает»[40]. Знаковая природа пейзажного парка подсказывала множество отправных точек для мысленного путешествия; важным источником последних служили и познания, приобретенные во время реальных заграничных поез-

док.

Как мысль моя, подобно
Пчеле, полна отрад,
Шумливо, но не злобно
Облетывала сад
Предметов ей любезных
И, взяв с них сок и цвет,
Искусством струн священных
Преображала в мед, –
Текли восторгов реки
Из чувств души моей,
Все были человеки
В стране счастливы сей[41].

В укромном уголке парка можно было встретить обелиск с надписью «Край света» или «Пути нет», знаменовавший окончание прогулочного маршрута, как реального, так и воображаемого. Одновременно он напоминал о неизбежном финале «жизненного путешествия» – теме, часто возникавшей у странствующих в «пространстве природы». «Совершение пути подобно течению нашей жизни; проеханное расстояние означает прошедшее; та сажень земли, на которую вступил, есть настоящее, а предмет, закрытий отдалением, горами и лесом, обещает будущее. Встречающиеся виды знаменуют меняющиеся обстоятельства, ночлеги суть эпохи, прибытие же к определенному месту есть смерть и пр.»[42].

Предмет философско-нравственных сочинений – душа – также совершала свое «путешествие». Две открывавшиеся перед ней дороги – грехопадения и спасения человека – разворачивались на фоне пейзажей, часть которых напоминала описания усадебных видов: «...поля, сквозь которые она (дорога. – *И.М.*) проложена была, изобиловали приятными ароматными растениями, испещрены были цветами и от некотораго разстояния до другаго представляли взору приятныя рощи, а чувствам прохладную тень»[43]. Эта картина связывалась с первой дорогой – радующей глаз, но неправедной. На второй дороге, узкой, неровной и «наполненною колючими терновыми кустами», также встречалось «одно весьма приятное место; тут протекал журчащий ручей, на берегах которого росли тенистыя благовонныя деревья»[44]. Это было место бесед Души и Религии. Бесконечное движение текущих вод – излюбленная примета пейзажного парка XVIII в. – неизменно вдохновляла «путешествия» души и духа тех, кто приходил сюда отдохнуть и поразмыслить.

Где бежит поток мой плавко,
Где струит по камням гладко;
Где я лиру настрояю,
Где любезну воображаю...[45]

В эпоху сентиментализма необыкновенно популярным стал литературный жанр «чувствительного путешествия», в котором на первое место выступали душевные переживания его автора. Критика начала XIX в. утверждала, что подобные произведения можно было создавать, «не выходя из горницы». «...Ехали мы покойно; беспрестанно природа забавляла нас дорогою: зеленые луга, испещренные цветами, представляли глазам нашим ароматные ковры, на коих паслися тучные стада; там надменная рожь, подняв колосы свои к небу, от тихого зефира приходила в нежное движение и уподоблялась морскому волнению; там прозрачный ручеек журчал томно по сребристому песку, и близ его на кусточку воспевала приятно нежная пеночка...»[46]. Подобные идиллические описания красот, встречающихся на пути литературного героя-путешественника (равно как и заблудшей души), могли рождаться в голове человека, никуда не ездившего и столь же «покойно» расположившегося в любимом кресле или в садовой беседке. «...У меня был садик, хотя невелик, но довольно пространен, чтоб поместить пространство романических идей»[47].

«Сад и заключение» – таков заголовок последней главы процитированного выше сочинения, названного «Новый чувствительный путешественник, или моя прогулка в А***». Камерное пространство сотворенного человеком сада становится местом, где оканчивается реальное путешествие – поездка с приятелем в деревню и начинаются другие, мысленные. «Несколько липовых дерев, довольно искусно усаженных аллеею, представляли темную перспективу, в конце коей поставлена была на малом курганчике небольшая пирамида, окруженная молодыми березками, и которая довольно прельщала взор...Далее сделана у меня маленькая беседочка наподобие храма; она была усажена розами, лилиями и сиренами; в средине оной был сделан искусственный небольшой водомет, который при тихом вечере производил страстное журчание, разливающееся по всем чувствам человеческим...»[48]. В представлении хозяина сада созданные им «мизансцены» получили своих «обитателей-актеров» – персонажей, встреченных во время недавно совершенной «прогулки». И тогда «каждый листок, каждая травка, казалось, приняла другой вид и возгордилась теми предметами, кои как будто бы переселились на то место, которое им было определено»[49].

«Ландшафт воображений», возникая как весьма прозрачный для современников подтекст «ландшафта природного», порой развивался как отдельный образ, самоценный и самодостаточный. «Кто сильно чувствует, тот может ли рассуждать справедливо?...Мир, который тогда представляется очам, существует ли в природе?»[50] Но и этот мир, творимый фантазией и обладавший собственным «романическим» и отчасти «романтическим» пространством, сохранял связь с реальными пейзажами – почвой, от которой отталкивалось человеческое воображение. «Все вкруг меня тихо... Все безмолвствует...Одни буйные ветры свирепствуют в пространстве воздуха и разносят стоны...Слышу вдали глухой шум удаленных волн, быстро стремящихся к дикой каменной стене и, ударяясь, раздробляющихся на мелкие граниты»[51].

Таким образом, «пространство путешествия» обретало связь с «пространством идей», связь, весьма ценимую в свете просветительских воззрений. «Ничто так не распространяет сферы идей, как путешествия... Идея, рождающаяся средь открытых полей, получает какой-то характер великости, новости, до которого не достигнет никогда идея, происшедшая в мрачном кабинете»[52]. Строки эти увидели свет в журнале «Полезное и приятное препровождение времени»; очевидно, что путешествие почиталось верным способом такового. Добавим, что помимо «открытых полей» и водных просторов человек устремлялся и в небеса. «Воздушные путешествия входят у нас в моду»[53], – констатировал современник в 1805 г.

Рождение «идей» в дороге несомненно стимулировалось одиночеством, чем и старались воспользоваться «творцы», отправляясь пересекать просторы Отечества и других стран. Пришедшее осознание тесной взаимосвязи различных «пространств» – «географических» и «исторических», «окружающих» и «воображаемых» – стало важным источником вдохновения. Именно реальным путешествиям (не лишенным подчас и банальной дорожной скуки) русская литература XVIII – начала XIX в. обязана многими яркими страницами. В путевых заметках, письмах, дневниках, составляемых в продолжение поездки, бесконечные «версты полосаты» оживлялись многочисленными образными «зарисовками»: незатейливо-описательными, одухотворенными, сентиментальными, философскими.

«Трои сутки на ногах, почти не отдыхая. Вчерашнюю ночь всю в дороге, сегодняшнее утро проболтал, рассказывая Петру Ивановичу свои похождения, и – ничего, не устал: бодр и здоров...А отчего? Оттого, что все делал по влечению сердца»[54]. Так описывал свое состояние после посещения Троице-Сергиевой Лавры С. П. Жихарев. «Чувствую себя довольным и счастливым; на сердце легко. Бог весть, продолжится ли только это состояние сердечного блаженства!»[55] В этих словах

отразилась существенная особенность психологии русского путешественника, черта, благодаря которой «пространство путешествия» стало важной частью «культурного пространства» России XVIII – начала XIX в. И в освоении новых, «чужих» территорий, и в сотворении – как на словах, так и на деле – «ландшафтов своих воображений» наши соотечественники находили истинное удовольствие, согласуясь с чувствительным сердцем и просвещенным разумом.

Примечания

1 *Фонвизин Д. И.* Сочинения. Полное собрание оригинальных произведений. СПб., 1893. С. 365.
2 *Казанова Д.* История моей жизни. М., 1990. С. 570.
3 *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. С. 549.
4 *Ф. де Миранда.* Путешествие по Российской Имперни. М., 2001. С. 193.
5 *Казанова Д.* Указ. соч. С. 571.
6 *Фонвизин Д. И.* Указ. соч. С. 321.
7 Там же. С. 287.
8 Там же. С. 366.
9 Цит. по: Ландшафт моих воображений. Страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990. С. 19.
10 *Фонвизин Д. И.* Указ. соч. С. 90.
11 *Михайло Ломоносов.* Избранная проза. М., 1986. С. 438.
12 *Фонвизин Д. И.* Указ. соч. С. 393.
13 Там же. С. 292.
14 Там же. С. 358.
15 Там же. С. 338.
16 *Казанова Д.* Указ. соч. С. 579–580.
17 *Гун О.* Поверхностныя замечания по дороге от Москвы в Малороссию в осени 1805 года. М., 1806. Ч. 1. С. 53–54.
18 Там же. С. 6.
19 *Пыляев М. И.* Замечательные чудаки и оригиналы. М., 1990. С. 163.
20 *Ф. де Миранда.* Указ. соч. С. 55.
21 *Фонвизин Д. И.* Указ. соч. С. 369.
22 Там же. С. 356–357.
23 Там же. С. 390.
24 Там же. С. 364.
25 *Жихарев С. П.* Записки современника. Воспоминания старого театрала. В 2-х т. Т. 1. Дневник студента. Л., 1989. С. 122–123.
26 См.: Журнал путешествия его высокородия Г-на Статскаго Советника и Ордена Святаго Станислава Кавалера Никиты Акинфиевича Демидова по иностранным Государствам с начала выезда Его из Санкт-Петербурга 17 Марта 1771 года по возвращение в Россию, ноября 22 дня 1773 году. М., 1786.
27 *Фонвизин Д. И.* Указ. соч. С. 367.

[28] Там же. С. 353.
[29] Там же. С. 102.
[30] Там же.
[31] Там же. С. 342.
[32] Там же. С. 388.
[33] *Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987. С. 163–164.
[34] *Фонвизин Д. И.* Указ. соч. С. 358–359.
[35] *Державин Г. Р.* Указ. соч. С. 35.
[36] Там же. С. 231.
[37] *Гун О.* Указ. соч. С. 56.
[38] Там же. С. 58–59.
[39] Русская поэзия XVIII века. М., 1972. С. 434.
[40] *Михайло Ломоносов*. Указ. соч. С. 438.
[41] *Державин Г. Р.* Указ. соч. С. 156–157.
[42] Цит. по: Ландшафт моих воображений... С. 21.
[43] *Гагарин Г. П.* Забавы уединения моего в селе Богословском. СПб., 1813. С. 97.
[44] Там же. С. 129.
[45] *Струйский Н.* Еротоиды. Анакреонтические оды. М., 1990. С. 45.
[46] Цит. по: Ландшафт моих воображений... С. 398.
[47] Там же. С. 427.
[48] Там же. С. 427–428.
[49] Там же. С. 428.
[50] Там же. С. 429.
[51] Там же.
[52] Там же. С. 19.
[53] *Жихарев С. П.* Указ. соч. С. 121.
[54] Там же. С. 122.
[55] Там же.

Г. Д. Гачев

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АПРИОРИЗМ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ПУТЕШЕСТВЕННИКА О ЧУЖЕЗЕМЬЕ: ФРАНЦУЗ ДЕ КЮСТИН И БОЛГАРИН РАДИЧКОВ ЕДУТ В РОССИЮ

Пространство не просто дано нам извне, но произведено нами изнутри нашего «я», каким оно сформировано-образовано в той или иной Культуре. Образ Природы – продукт Социума. Как это исследовал Кант, Пространство и Время суть субъективные формы чувственности человека. Путешествуя, человек со своим национальным образом Пространства и Времени вступает в иной национальный мир, Космо-Психо-Логос (=единство местной природы, характера народа и склада его мышления). При встрече-сшибке высекаются искры удивления, и в их свете рельефно проступают особенности как одного, так и другого.

Мы займемся некоторой корректировкой тютчевского:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить...

Так! Но коли не «общим», а тоже частным, национально особенным, с разных сторон обходя и взирая на ту же Россию и посылая лучи разной длины, то в их перекрещении может проступить «особенная стать» русского мира и человека и открыться те ее черты, которые изнутри русского «Я» не так выпуклы и поразительны. С другой стороны, отражаясь о предмет, рикошетом очерчивается и мировоззрение взирающего, его национальные особенности.

И вот едут в «чужой монастырь» России «со своим уставом» каждый – француз де Кюстин в середине XIX в. и болгарин Йордан Радичков в середине века XX. Мы ищем константное в каждом национальном мире и ментальности, так что абстрагируемся от исторического момента. Ни русский, ни француз, ни болгарин, ни их космо-психо-

логосы не пременились субстанциально, и мы наблюдаем хоровод их вечных (относительно, конечно) сущностей.

I

Маркиз Астольф де Кюстин (1790–1857) летом 1839 г. путешествовал по России, и в 1843 г. в Париже вышла книга «Россия в 1839 году». В России ею были оскорблены, запретили как памфлет, но зачитывались. И сейчас не оторвешься, ее читая, ибо наблюдатель схватил существенные стороны русской жизни, общества и человека. Причем книга написано доброжелательно к России. Он едет по собственной надобности: чтоб забыться в путешествии от одиночества и своей изгойности из социума, как до того путешествовал по Испании и выпустил о ней книгу. Представьте аристократа ancien régime (старого режима), просветителя XVIII в. в сочетании с романтиком, воспитанником Шатобриана – такой утонченный букет человека. Его род пострадал в терроре Французской революции: дед и отец казнены, а мать уже ждала казни в Консьержери и чудом ее избегла. Ему противна пошлость мещанской демократии во Франции, и он едет с доброжелательством к монархическому режиму. Но возвращается, восценив демократию как наименьшее зло.

Это – что касается социально-политического аспекта и резонанса книги. Но нас интересует другой слой: русский Космо-Психо-Логос в зеркале французского. Утонченный француз с чувственной сенситивностью, проницательным умом и блестящим слогом, уже почти пятидесяти лет, пресыщенный и усталый жизнью, кто о себе: «я способен ВИДЕТЬ И ЗНАТЬ» (здесь и далее в цитатах выделено мной. – *Г.Г.*)[1], – конечно, наилучший наблюдатель.

Итак, последуем за ним. Он въезжает в Россию в капсуле французского мироощущения – со своей кроватью и английской коляской, предохраняя сенситивную телесность откожно-чувственного галла от укусов клопов и тряски русских дорог.

И первое ошеломление – Петербург: великолепный западноевропейский город со средиземноморской архитектурой Греции и Италии – на лапландских болотах среди стужи Севера! Зачем такая противоестественность, вызов природе и насилие над жизнью человека?

Этим же вопросом задавался Мицкевич – «Дорога в Россию» в 3-й части «Дзядов»:

С рожденья Рима, с древних дней Эллады
Народ селился близ жилья богов –

В лесах священных, у ручья наяды,
Иль на горах, чтоб отражать врагов
.....
Лачуги жались к башням феодала
Иль по теченью судоходных рек
Медлительно росли за веком век.
Бог, ремесло иль некий покровитель,
Вот кто был древних городов зиждитель.
А кто столицу русскую воздвиг,
И славянин, в воинственном напоре,
Зачем в пределы чуждые проник,
Где жил чухонец, где царило море?
Не зреет хлеб на той земле сырой,
Здесь ветер, мгла и слякоть постоянно,
И небо шлет лишь холод или зной,
Неверное, как дикий нрав тирана.
Не люди, нет, то царь среди болот
Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!»
И заложил империи оплот,
Себе столицу, но не город людям.

(*Перевод В. Левика*)

И вот основной тон и парадокс России: жизнь тут – не для радости и счастья человеку, а усилие и подвиг для Целого: оно тут (страна, государство, родина) – Личность и субстанция-субъект бытия и самоначинает все, а не интерес и стремление частного человека устроить жизнь себе к счастью. Тут все безмерно, по мерке сверхличного Целого, а не по Протагоровой мерке: «человек есть мера всех вещей», что стало основанием цивилизации Западной Европы.

Эту противоестественность острейше чувствует француз де Кюстин, воспитанный еще в просветительском идеале «естественного человека» в духе XVIII в. Он въезжает в Россию – как Вольтеров Кандид или Гурон Простодушный – и удивляется:

«В архитектуре гений призван отыскать наикратчайший и простейший способ приспособить здания к тому потреблению, к какому они предназначаются. Так скажите же на милость, чего ради в стране, где девять месяцев в году жить можно лишь при герметически закупоренных двойных стеклах, некие здравомыслящие люди нагромоздили такое количество пилястров, аркад и коллонад? В Петербурге надо было бы гулять, укрываясь за крепостными валами, а не за воздушными колоннадами» (т. 1, с. 350).

Не зная туземного языка, путешественник особенно чуток к языку материальной предметности: природы, ландшафта, пространства, архитектуры, к предметам быта, лицам, фигурам, одеждам – т. е. ко всему, что входит в «пространственный код» местной национальной культуры. Особенно к архитектуре чуток де Кюстин и прямо утверждает, что самое везде самобытное – это национальная архитектура: она естественно вырастает и продолжает природный ландшафт и знаменует творчество народа. А тут – в Петербурге? Античные статуи мерзнут голые – как пленники. Его чувства и вкус восстают на «страсть Петра к классической архитектуре, разделяемой и его преемниками... Античные дворцы служат казармами для финнов: римские колонны, карнизы, фронтоны и перистили из белого гипса разбросаны под полярным небом, и при том каждый год все надо полностью обновлять, – согласитесь, что от такой пародии, от такой Греции и Италии без мрамора и солнца во мне вполне может вспыхнуть гнев...» (т. 1, с. 350).

Вот слово произнесено – ПАРОДИЯ. (Вспомним и слова Пушкина об Онегине: «Москвич в Гарольдовом плаще... Уж не пародия ли он?») А де Кюстину, французу, каково приехать в страну, где люди высшего света не знают родного языка и говорят на французском? И даже в деревне помещики тужатся?.. Естественно ему сразу среагировать: цивилизация в России – с чужого плеча, подражательная, искусственно насажена.

Но когда едет в Москву и погружается в своебытие России и народа, с восторгом (а про себя он: «я обожаю восхищаться») открывает и дома, и одежды, и церкви – стиль жизни и творчества народа в ладу с природой.

«До какой степени удивителен вид этого города на холмах, внезапно, словно по волшебству, вырастающего из-под земли среди огромного гладкого пространства... Москва – город панорам. Со своими пышными ландшафтами и причудливыми постройками... о, она воскрешает в уме те представления, которые неведомо как сложились у нас о Персеполисе, Багдаде, Вавилоне, Пальмире – романтических столицах баснословных держав, чья история – поэзия, а архитектура – греза; одним словом, поехав в Москву, вы забываете Европу» (т. 2, с. 134–135).

И если в Петербурге де Кюстин везде воспринимал страх и рабство людей, даже высших, под деспотизмом, то в Москве его поразила свобода и жизнь людей для себя: «Жители этого города движутся, действуют и мыслят по собственной воле, не дожидаясь чужого приказа. В этом Москва разительно отличается от Петербурга.

Дело тут, на мой взгляд, в первую очередь в огромных размерах Москвы и разнообразии ее ландшафта. Неравенство (в любом значе-

нии этого слова) вкупе с простором – составные части свободы; напротив, абсолютное равенство – синоним тирании, при котором меньшинство стонет под игом большинства; свобода и равенство несовместимы» (т. 2, с. 136).

Стоп, прервем цитату. Тут философский ум аристократа опровергает триаду «свобода, равенство и братство» – сей идол толпы, «принципы 89-го года». И тирания – это когда «меньшинство стонет под игом большинства».

Но здесь еще великолепен переход от ландшафта – к строю социума. И это как раз французский Логос: Монтескье в «Духе законов» ощутил и поднял в познание для всех теснейшую взаимосвязь стиля пространства страны и ее общественного устройства. Для больших равнинных стран наилучша монархия. А где горы и долины или изрезанные берега на море – там естественнее малые государства и в них дух свободы и демократии. Особенно жители островов и горцы дорожат независимостью. И де Кюстин этим же ходом ума объясняет Москву:

«Москва как бы похоронена в глубине России. Отсюда печать самобытности, лежащая на ее постройках, отсюда свободный вид, отличающий ее обитателей, отсюда, наконец, – нелюбовь царей к этому городу, сохраняющему независимость... Та Россия, которую создал Петр Великий, не умеет ни жить, ни учиться, полагаясь на самое себя» (т. 2, с. 136–137).

Де Кюстин считает, что Петр придал России неверное направление: «Петр I обладал умом проницательным, но не дальновидным. А потому, воздвигнув свою власть на одних развалинах, он не нашел ничего лучшего, как использовать приобретенную необъятную силу для того, чтобы с большей легкостью обезьянничать, копируя европейскую цивилизацию... Власть... будь она основана на внутренних потребностях, принесла бы миру пользу; покуда она его только удивляет» (т. 1, с. 338).

В Николае I он одобряет поворот к национальному: он и высший свет побуждает говорить на русском языке... Но не одобряет перестроек, которые тот наметил в Московском Кремле. Ему бы надо было вовремя переехать и перенести столицу в Москву (что, предвидит де Кюстин, все равно будет!)

«Вместо того, чтобы подобно кедру, пустить корни в той единственной почве, которая для этого создана, император рыхлит и переворачивает эту почву, дабы воздвигнуть на ней конюшни и дворец... Кремль – творение русского гения, однако ныне этой причудливой, но живописной жемчужине, гордости стольких веков, грозит опасность погибнуть под гнетом современного искусства» (т. 2, с. 127).

Как сегодня написано!.. Аргумент – «выглядеть более прилично» (т. 2, с. 127–128). Понятие «приличия» – краеугольный камень русского деспотизма. Француз, он с презрением относится к Наполеону, этому кумиру черни, кто из тщеславия загробил миллионы и, убегая из России, «"От великого до смешного один шаг!" – воскликнул в Варшаве герой без армии. Как! В этот роковой миг он думал лишь о том, что скажут о нем газеты! Значит, трупы стольких людей, погибших ради его славы, были смешны, и не более!» (т. 2, с. 130). Напротив, в самосожжении Москвы он видит величие, в духе древних, и чуть ли не пророчит создание национальной эпопеи на этом сюжете... Это и сделает Толстой в «Войне и мире» – русской «Илиаде».

Ну, а теперь зайдем с другой стороны. Почему француз именно так воспринимает пространство России и чему удивляется? То есть вникнем в капсулу национального французского понимания, в которой он въезжает и из которой выглядывает. Космос «сладкой Франции» (la douce France – такое же самоназвание тут, как для англичан old merry England – «старушка веселая Англия», а для русских «матушка Русь») сформировал присущий себе антропос. Он напитан сладостью сей земли, ее солнцем, яствами и винами, мягким, нежным, ласкающим климатом, воздухом – и получилась нежная, тонкая, чувственная плоть, отличающаяся особой сенситивностью кожи. Она не просто поверхность-оболочка, но умное чувствилище, продуховлена, в отличие от северян, у кого волокна грубы и закалены, так что Монтескье писал: «Чтоб в московите пробудить чувствительность, с него нужно содрать кожу»: она тут – как кора-панцирь, отчего русские, германцы способны переносить боль, мороз и пытки, – и лучшие воины: северяне всегда побеждают южан, и столицы стран – в северной их части: Париж, Рим, Пекин, Москва...

Умная чувственность француза сказалась в его сексуальности, тогда как русская телесность мало талантлива на секс, зато на дух – душевность в любви!... Но более того, и в Логосе: во Франции сенсуализм и рационализм – обе познавательные способности в балансе и развито чувственное познание, чувственный ум, интеллект. Недаром в языке одно слово sens и для чувства, и для смысла: bon sens – «здравый смысл».

И вот такой антропос, сформированный в гармонии между духом и материей, что в удобной для жизни человека мере сложились в родном космосе, попадает в сверхкосмос, где все безмерно: пространства, расстояния, климат: холод и жара... В разрыве-контрасте интерес индивида – и Государства: они в кричащем противоречии, и счастье державы требует сверхусилия от человека... То есть у «пространственного кода» –

разные мерки. И прежде всего вопиет кожа: клопы, вши и блохи донимают его – в гостиницах, трактирах, на дорогах; но и в домах аристократов – нечистоплотность и запахи, вонь и грязь. А русский простолюдин не знает кровати – спят на лавках, печи, полу, прямо в овчинах-тулупах. Он же возит свою кровать и велит ножки ставить в ведра посреди комнат. Так же тряска русских дорог, бревна поперек, на мостах, вытрясают душу... Варварское обращение русских с предметностью: ломаются колеса, стоят, тратят время – его не жалеют, не спешат; топориком мастерски соорудят (как у Гоголя «одним топором да долотом»...) и колесо, и домик в дороге – потом нагонят в бешеной скачке, которую описывает с восторгом и ужасом – как Гоголь «Русь-тройку».

Сострадает и вещам, и животным: ужасается, как хлещут коней (сценка, как жеребенок гнался за коляской, и не пожалел его ямщик...).

Вообще для чуткого и умного постижения предметности мира, материальной культуры, быта, нет лучшего глаза и ума, чем французы. Это и у французских энциклопедистов – материалистов недаром, и ныне у историков школы «Анналов» (Бродель), и у Фуко «Слова и вещи», его история сексуальности, больниц и тюрем...

Но главный инструмент познания – кожа; осязание – первочувство у француза. Декарт трактует зрение как вид осязания, а луч – как палку в руках слепого: мир – на умную ощупь. Француз мир не видит (как эллин – видеями Платона), а ощущает и вкушает: недаром оттуда в эстетику вошло универсальное понятие «вкус» – le gout! И именно французскому физику Кулону пришло на ум, что весь электрический заряд тела располагается на его поверхности, а не в толще, внутри. Германец и русский потешаются над «поверхностностью» француза, его ума и суждений, а не понимают, что тут такая умная поверхность...

Так что «откожно» мыслящий француз де Кюстин приметил в России такие особенности пространства, быта, склада жизни и вещей, о которых и невдомек из русской оптики задуматься. Он тут танцует от печки приятного мироощущения – как от аксиомы и априоризма: что такое человеку естественно положено. «Погоня за счастьем» – импульс жизни по Гельвецию и у Стендаля. Но тут гедонизм – абсурден. Так что чеховское: «Человек рожден для счастья, как птица для полета», – утопический вздох в космосе России. Тут скорее – для претерпевания в бедствиях – и природы, и истории... И не случайно отсыл к птице, в стихию воз-духа с земли...

Де Кюстин понимает это – и восхищается. И что на этой основе смирения – и христианство, и поэтичность русского, и его песня, музыка, возгонка страданий в дух, – и предвидит, как может развернуть-

ся творческий талант русского человека, когда из подражательного стиля культуры выйдет к самобытности. И прав в прогнозах: вторая половина XIX в. уже оправдает. Так что очень полезно и плодотворно и нам, для самопознания России, – ее просвечивание на экране французского антропоса в книге де Кюстина.

Однако продолжим обоюдопознавание России и Франции через де Кюстина. В первый заход размышления над его книгой мы констатировали его удивления Россией. Во второй выясняли: он, как француз, чему склонен удивляться, выявляли его априорную оптику. Теперь проанализируем некоторые его высказывания уже в обоих аспектах: и как открытия в русском бытии, и как проявления французского стиля миропонимания.

Вот он приезжает в Троице-Сергиеву лавру – и, ночуя, испытывает адские пытки от нашествия полчищ насекомых: «Кожа моя горела, кровь бурлила, я чувствовал, как меня пожирают незримые враги; и в тот миг, будь у меня выбор, я, вероятно, предпочел бы сражаться с тиграми, нежели с этим ополчением... Этим ополчением частенько славятся святые угодники, соединяя крайнюю аскетичность с нечистоплотностью – нечестивое сочетание...

Нечистоплотность – нечто большее, чем кажется: в глазах внимательного наблюдателя она обличает НРАВСТВЕННЫЙ упадок, который хуже любых ТЕЛЕСНЫХ недугов; будучи в известной степени ДОБРОВОЛЬНОЮ, эта парша тем лишь отвратительней; явление это относится и к НРАВСТВЕННОЙ, И К ФИЗИЧЕСКОЙ НАШЕЙ ПРИРОДЕ; оно проистекает одновременно от душевной и телесной немощи; это порок и вместе с тем болезнь» (т. 2, с. 188–190).

Вот умозаключение французского Психо-Логоса на явление русского Космоса. Парша и грязь – это не только материя, но и дух. Вот синтез сенсуализма и рационализма, что и в термине sens (ощущение и смысл), и в «психофизическом параллелизме» Декарта; в «откожном» суждении де Кюстина как бы *нравственный сенсуализм*: кожа – субъект эстетики и этики одновременно. Гармония между духом и материей. А в Космо-Психо-Логосе России всякая связь элементов – напротив: на противоречии кричащем, на усилии сводить крайности. Наглядное воплощение сего – Петербург: его насильственная красота – вызов естеству: природе и человеку.

«Чтобы здесь жить, человек должен постоянно делать над собой усилие» (т. 1, с. 352). Натужна тут даже красота. «Я видел картины, собранные в Эрмитаже... Но... я не люблю смотреть живопись в России, точно так же, как я не люблю слушать музыку в Лондоне (чутко

угадывает неприсущесть этих видов искусства сим мирам. Ну да: в Англии театр, в России – литература, музыка, а не пространственные искусства. – *Г. Г.*)... В такой близости от полюса освещение неблагоприятно для картин, а поскольку зрение у всех слабое либо из-за белизны снега, либо из-за слепящих косых лучей незаходящего солнца, никто здесь не способен наслаждаться волшебными оттенками мастерского колорита» (т. 1, с. 353). А у Достоевского – «косые лучи заходящего солнца» и белые ночи – самая поэзия души!..

Или – принцип СИММЕТРИИ. Он характерен во Франции, где присущи мера, равновесие, баланс, дуализм (субстанций у Декарта). И в архитектуре Петербурга пристрастие к ней: «Впрочем, не одни только русские одержимы симметрией. У нас она – наследие империи» (т. 1, с. 225). «Все виденное мною в России было непременно симметричным и имело упорядоченный вид; здесь не ведают того, что придало бы цену порядку, – разнообразия, из которого родится гармония» (т. 1, с. 260).

Неживой архитектуре Петербурга он противопоставляет естественную архитектуру Москвы и здраво замечает: «архитектура живая ... возникает не по приказу... Создать великую нацию непременно означает и дать начало определенной архитектуре; не удивлюсь, если в конце концов будет доказано, что неповторимых архитектур столько же, сколько естественных языков» (т. 1, с. 224–225).

А проезжая русские деревни с украшениями на коньке крыш и входя внутрь: «Сравнивая всю эту внешнюю роскошь с почти полным отсутствием удобных вещей и с той нечистоплотностью... вы сожалеете о народе, еще не ведающем необходимых вещей, но уже познавшем вкус к излишествам... Полагают, что украсить дорогу естественнее и приятнее, чем убрать свой дом изнутри» (т. 1, с. 363).

ПОКАЗУХА!.. Стиль Державы, имперский. Тщеславие внушать зависть другим.

«Но где же удовольствие, настоящее удовольствие? Сами русские, если бы задать им этот вопрос, пришли бы в большое замешательство» (т. 1, с. 363). А ведь «человеку, чтобы он осознал свои обязанности, надобно дать немножко счастья: несчастье учит только лицемерить и бунтовать» (т. 1, с. 297).

Кстати, из лицемерия русского духовенства проницательно предвидит, что их дети пойдут в революционеры и взорвут Россию. Ну да: оттуда разночинцы и шестидесятники второй половины XIX в. И провидит НИГИЛИЗМ:

«В России всякий бунт кажется законным, даже бунт против разума, против Бога! Ничто из того, что служит угнетателям, не считается

здесь достойным почтения, даже то, что во всех других странах именуют святым. Там, где порядок лежит в основе, люди идут на гибель ради беспорядка; там все, что ведет к мятежу, принимается за самоотверженность» (т. 2, с. 172).

II

В конце августа 1963 г. из Болгарии прибыл в СССР молодой писатель Йордан Радичков с намерением поехать в Сибирь. Мне предложили от Союза писателей сопровождать его – и вот мы, два сверстника (нам тогда по 34 года), два месяца путешествовали – по Сибири, Якутии, Алтаю. Радичков вел записи и опубликовал книгу об этом путешествии. По ней и попробую представить образ России (в варианте СССР), как он сложился в сознании болгарина.

Исповедуя свое «Кредо», Радичков так мне говорил: святое для него – Дом, Семейство, Дети. И так это – для болгарина вообще: надежен узкий круг жизни, охватываемый по мере человека, Протагоровой («Человек есть мера всех вещей: существующих – что они существуют; несуществующих – что они не существуют»).

И вот он попадает в Апейрон (=Беспредельность, Безмерность), в необжитой космос – не просто России (и в ней-то редко население), но в Сибирь, на Крайний Север, аж в бухту Тикси нас занесло и в Ледовитый океан!.. Уже в названии книги очерков прочитывается итоговый вывод: «Неосветените дворове»[2]. Во-первых, ДВОР – как ячейка бытия, круг жизни. Двор – одомашнение, приручение домом пространства. В центре Дом, где живет хозяин-«домакин» с семьей-родом, а вокруг – пространство, не вообще, но именно ожизненное, малое, ставшее хозяйством, где еще и прирученные животные: петух и курицы, овцы, свиньи, собаки; «чешма» – родник воды, а над ним деревья, в тени которых так приятно собираться всей «челяди» (как эта картина описана Вазовым в «Под игом» – двор Марко-чорбаджи и обед-застолье у него летом).

И вот с таким образом жизни, присущей человеку, с таким уставом попадает болгарин в русский монастырь – и постигает его устав и стиль существования.

И первым делом поражает – БЕЗБЫТНОСТЬ! И вообще-то в России, даже центральной, западной, быт некрепок, а за Уралом – неосвоенные просторы, неорганическая природа, планета, где и земля не рожающая, а вечная мерзлота. А людей и жизни – островки в океане. Так что не только ГУЛАГ там – Архипелаг, но и оживленное мирное пространство, о коем еще Гоголь, бросая на Россию взгляд с дороги, так

писал: «Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города» («Мертвые души». Т. 1. Гл. XI). Точки жизни – тире пустоты, зияние... Такой и предстала Россия болгарину – островками жизни в океане Безжизния. Еще и оттого, что самолетами там сообщение, связь, (и мы летали), а не по земле от села к селу, как в родной Болгарии, где пешком и на ослике переходят...

Так что редкие ДВОРЫ, да и то – НЕОСВЯЩЕННЫЕ (а не просто без света, неосвЕщенные) – Жизнию = не благословенные Богом, а по своеволию человеков, по их героизму и подвигу основываемые. Не устает болгарин восхищаться русскими: в ТАКИХ условиях живут – и добры, радушны, гостеприимны, человечны.

А вообще-то в душе, наверное, это протягивание Руси в Сибирь, Якутию, на Крайний Север ему может зриться как строительство Вавилонского столпа – только не снизу вверх, с Земли на Небо, а по поверхности Земли – догонять Горизонт!

И вот замечательные люди-островки, подвижники и отшельники, пионеры-основатели малых кругов жизни (Чур! – морозу и мерзлоте) – персонажи книги Радичкова. Путешествие – по русским чудесам Сверхчеловечества. Ибо да: тут – требуются сверхусилия: подвиг и геройство. Чем и похвалялся СССР и советский человек.

А нужно людям не сверхчеловечествовать, а БОГО-человечествовать, что открыли-предложили как раз русские мыслители, доразвивая христианство: Федоров, Соловьев и др. Тогда и малое почтенно станет – человек, личность (аксиома в малой Болгарии – дорожить жизнью человека и чтоб ему хорошо и детям), ценность чего не видна, пренебрегаема в России.

Пораженный Севером, тундрой, болгарин размышляет:

«Я думал: сколь велик недостаток малых стран, потому что они очень быстро познают себя (осуществляют Сократову заповедь “познай самого себя”. – *Г. Г.*), и сколь велик недостаток больших стран, потому что они почти никогда не опознают самих себя, и всякая национальность ревниво хранит от чужого взгляда свои неосвященные места, как и каждый человек, и блуждает наощупь в темноте; а если вы прикоснетесь, он задрожит подобно биллиардному шару, что ищет по сукну путь к заветной ямке, чтобы избежать повторного прикосновения (каким уютно-бытовым образом-аршином меряет скрытую и застенчивую психею России и русского человека! – *Г. Г.*). Цивилизованный мир всегда хранит некую тайну в себе; Северный мир не знает, что хранит. И едва ли бы мог хранить свои тайны посреди открытой

борьбы с природой, в своей суровой и мужественной жизни. Там, где есть мужество, – все открыто».

Итак, в нарушение Тютчева предостережения:

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить,

болгарин подходит со своим (не общим тоже) аршином здравого смысла и что-то характерное взвидывает, что полезно и русским для задержавшегося самопознания. И, в частности, нащупывает эту же тайну-мистерию, закрытую и для самих русских, о коей Тютчев, продолжая:

У ней особеная стать –
В Россию можно только верить.

То есть между Мистерией и Истиной – зона сакрального: там обитель «Русской Идеи», которую все запоздало ищут, как и тайну, святыню или как «секрет» своего народа, «государственную тайну» (что блюдут ОРГАНЫ – половые – Державы). Кстати, и сам Тютчев задается амбивалентно вопросом – про сфинкс Природы (что вполне и на сфинкс России распространимо – как вопрос!, как проблема! – но опять же не как ответ-решение):

Природа – сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

Итак, аршин малой страны – «горсть земли», что и у поэта Георгия Джагарова образ родной Болгарии – «таз шепа земя», и у Радичкова здесь: лежа в Тикси на остывшем матрасе, он для согрева вызывает образ Болгарии, жару, сбор винограда: «Но Болгария начала уменьшаться, становилась все меньше и меньше, как птичка, теплая и дышащая – такая малая, что ее можешь взять в свою ладонь ("шепа" – горсть)» (с. 119).

В беседе с полярным летчиком Стручковым, кто чертил розу ветров на карте океана: «Я спросил его, знает ли он, что такое болгарская роза. Он не знал» (с. 115). Это же ГЮЛ – гордость Болгарии, квинтэссенция ее субстанции, чем и Бай Ганю гордится, приехав на всемирную выставку в Чикаго: тоже просторам Америки противопоставляет «гюл», каплю розового масла, балканское малое, как «горчичное зерно» – их мал золотник, что дорог (об этом в очерке Алеко Константинова «До Чикаго и назад»).

А и моя леля Руска, сестра отца, когда гостила у нас, так говорила: «У вас все БОЛШОЕ: Болшой театр, "Болшая жизнь", а България – мънинка» – маленькая, и все маленькое...

Маленькое – да милое, любимое, теплое, родное. Не для восхищения, гордости, а – для жизни. Так что хотя Радичков самокритично замечает: «Южные познания не имеют никакой цены на севере» (с. 181) – да, бытовые привычки, но как дистанция для познания – вполне годятся, работают. По контрасту.

Первое потрясение – земля Севера = вечная мерзлота (в главе «Поющий лед»: когда оттаивает, лед издает тонкий звук – голос миллионолетий). И как на такой земле строить Дом? Ведь земля под ним начинает от тепла жизни таять и оседать, и дом перекашивается, – так соображает болгарин, – и оценивает выход, что нашли местные: дом на сваях, как и навесные могилы-гробы шаманов, что подвешивают между деревьями в тайге.

Так что строить дом на льду – что на песке. В Болгарии же гористой почва – камень, и там жизнь устойчивостью обладает.

«Много раз при скитании по Сибири меня посещало чувство, что земля, по которой хожу, – живая, что она только погрузилась в очень глубокий сон, скованная холодами, и что в некий день однажды, когда начнется потепление, *мамонты* покажут свои спины, отрясут сонливость и стронутся пастись в тайге и повалят зубами лиственницы, на чьих вершинах качаются гробы шаманов, пролагая себе путь, чтобы жить, а с холмов на животе поползут *киты* прямо к большой реке Лене, чтобы отправиться в океаны.

Точно так же, как *лягушки*, которые прилепляются ко льду зимой, а весною, едва задвигают ногами, удивляются, что все еще живы и что по берегам снова возникла зеленая трава. И вылезут жабы снова на берег лизать рано выпавшую утреннюю росу» (с. 15).

Вот дал я срез ткани текста – и видно, как остраняет юмор. Он – не просто стиль индивидуальный писателя Радичкова, но и мировоззренческая способность – средство справляться малому человечку со всяческим большим и важным... Так и здесь мамонты и киты – приведены к милым детским, домашним лягушкам. А Радичков имеет к ним особую нежность, как и к воробьям, рисует их – деток во птичках. И книжка у него есть детская «Ние – врабчета» («Мы – воробушки») с его рисунками.

Дети – постоянно работающая призма в оптике болгарина на русскую жизнь. Чадолюбие особо развито у внегосударственных народов, каковы болгары, полтысячелетия без своего государства, как евреи: сохранность национальной субстанции полагается в преемственности поколений. И напротив, у исторически знатных государственных образо-

ваний, какова Россия, – небрежение к семье, дому, быту, детям: безотцовщина, сиротство, даже при живых родителях (как у нас ныне). Сюжета сирот, подкидышей, найденышей нет в болгарской литературе, а они есть и в Англии (Филдинг «История Тома Джонса-найденыша»), во Франции (Гюго «Человек, который смеется») и проч.

У Радичкова просто трепет, когда при виде деток вспоминает своих – и щечки бутузов в домах редких семейных русских встречает в Сибири. И начинает прямо гомеровское развернутое сравнение – про ЩЕКИ. Это вообще замечательное место. Ночуя у эвенков, среди снега и оленей, он видит сон, как его будит крик петуха, и потом рассказал про петуха эвенкам: «Ни Шура, ни эвенки не поверили, что в нашей земле есть птица, которая пробуждает утром людей!.. Нет такой птицы, – сказали эвенки» (с. 167). И писатель начинает встраивать Болгарию в тундру – и получается красочный диалог национальных образов мира.

«Есть такая птица!.. Болгария да простит меня, что переношу ее вместе с красным петухом так далеко на север; я вытряс петуха на снег, он начал плескаться пламенеющими крылами и кукарекать. Там, где стоял петух, снег таял от его огненной красоты ("червенина"), земля согрелась, набухла, стала зеленой, и эвенки старались взглянуть на сей зеленый остров своими неверящими глазами... Если эвенки переселятся на наши зеленые левады, они онемеют перед их пышностью, перед картиной пламенеющего жита, перед видом персиков и яблок, розовых, как щеки. Но что такое розовая щека?

Розовая щека ли? Эвенки смуглы, их лица перегорели от морозов, изрезаны глубоко, даже подобия щек не откроете на их лицах, куда там щеки, да еще розовые? (Вот и этнографо-антропологические наблюдения четкие делает наш образно мыслящий художник! – *Г.Г.*). Я принялся объяснять им, что такое щеки. Есть люди с очень большими щеками: взглянув на них, скажешь, что только и дела у такого, что следить за своими щеками; есть другие люди, которые поддерживают на своих лицах молодые щеки, свежие, все их здоровье и самочувствие написано на них, они лопаются от здоровья и самочувствия. Есть обладатели застенчивых щек, усталых щек... Самые красивые щеки – у детей; выпуклые, набухшие, покрытые легким пухом, так что когда осветит их солнечный луч, начинают искриться. Они – как плоды нашей земли.

... Но продолжим. Человек подоил корову, и я послал на зеленую леваду одну лягушку. Потом поместил возле лягушки аиста, и этот схватил сие квакающее скандальное животное, дабы отнести его на трубу дома. Так я постепенно строил Болгарию (как дом! – *Г.Г.*), поместил виноградники по холмам...» (с. 167–168).

В этом пассаже, характерном для текста Радичкова, работают основные болгарские модели-ценности: дом, двор, дети, домашние животные, сады, фрукты, солнце – «земной рай», как болгары часто называют и чувствуют свою страну. Строя и перенося в мысленном эксперименте дом Болгарии в космос Севера, писатель себе созидает Архимедову точку опоры, чтобы перевернуть-познать сию новую планету, обрести позицию-оптику для «остранения».

Детской оптикой постоянно глазеет. Вон река Кунга как не торопясь пролагает свое извилистое русло: «Река воистину шла как дитя: словно дитя ей нарисовало путь к океану, и это дитя останавливалось перед всем, что пробуждало его любопытство, а детское любопытство безгранично» (с. 155). Даже про «детинщины» взрослых (ребячества) пишет.

Все время работает с переносом юга на север и севера на юг туда и обратно. Олени = верблюды Севера. «Летом, когда есть солнце и рога оленя растут, животное накапливает в этих рогах витамины. Они – нечто вроде резервуара... В них он носит летние запасы (как, скажем, верблюды переносят воду через пустыни в своих природных резервуарах). Пастухи обрезают рога оленям и дают детям высасывать из них сок» (с. 160).

Вообще для болгар характерно самоуподобление с животными (как и эллинам), тогда как для русских и германцев – с растением, деревом. И у Радичкова постоянны сравнения элементов космоса России с животными и особенно – домашними.

«Погода действительно ухудшилась, поднебесный свет ("светлина") упал на Якутск, притиснутый дождем, отовсюду накапливались облака, шли, спотыкаясь, целыми стадами, будто нечего им было делать уже на небесных пастбищах, так они отправились пастись в тайгу и по пути оставляли завитки шерсти на деревьях... Корабли, прижатые небесными стадами, пролагали (по Лене. – *Г.Г.*) путь своими сиренами; они походили на автомобили, что пробиваются сквозь большое стадо скота, но стадо покачивает спокойно выменами, даже не имея любопытства» (с. 107).

«Если вы видели, как зимой дышат бегущие кони, выбрасывая огромные клубы пара из ноздрей, – так дышал и океан, никуда не убегая, только бока его подрагивали у побережья; – скажешь, что он приблизился, чтобы почесаться о сушу» (с. 110).

«Облака выползают на сушу, как моржи... Облако может забраться на улицу: идти между домами, встретить на поперечной улице другое облако, оба постоят, скажут друг другу что-то, поболтают, и каждый продолжит свой путь» (с. 111–112) – ну прямо: как два мужика сойдутся посреди деревни...

Какие еще особенности Русского Космоса подметил южный ум человека с Балкан, космоса, расчлененного на горы, долины, где прочны ориентиры, как пространство рассказано?

НЕТ НАПРАВЛЕНИЙ – в русском космосе равнины, и тундры, и севера! Когда мы на вездеходе в тундре заблудились и в пурге вдруг завиделась Полярная звезда, – это ничего не значило: «Здесь не можешь ориентироваться по этой звезде: она точно над твоей головой, тут свет не имеет направления». Так же нельзя опереться на «изменчивый и непостоянный ветер» (с. 174).

Да, космос Апейрона – беспредельности во все стороны – являет равнина России. И – НЕТ ЭХА:

«Снежная пустошь не имеет эха.

Сколько раз мы останавливались, чтобы выстрелить в ночи, наши громыхания тут же рассыпались без всякого отзвука» (с. 155).

Тут же пушкинское «Эхо» припоминается: нет отзвука поэту на Руси. Опять же – из-за безмерности космоса: Пространство и Время – не по мерке человека, его тела и срока жизни. Так лишь посмертно приходят отзыв, признание, эхо, реабилитация. «Целые десятилетия отделяют посев от жатвы», – писал про это явление Герцен.

То ли дело – космос Балкан! От горы до горы – как идет перекличка – и многоголосие, обертоны, интерференция голосов. Оттого у горных народов – хоровое пение, многоголосие (грузинскую полифонию вспомним!), а вот в пении эвенков Радичков подметил одноголосие, что нет хорового пения. Нерасчленный космос – причина. Не то, что в Западной Европе, где и горы, и долины, и холмы, и шелест леса... Тут – способно родиться полифонии, симфонии.

Нет Эха = нет обратной связи: импульс – слово поэта, приказ власти – летят односторонне – и не предполагают отклик, реакцию человека, с дальних мест. Монолог и тоталитаризм тут естественны. В малых же и расчлененных космосах разные человеки-личности предполагаются – их «я» и реакции. Диалог и демократия.

А и в Логосе – открытые и закрытые модели.

«Думал я по пути, – размышляет болгарин Радичков, – что? необходимо человеку, чтоб задержаться на этом свете, чтобы не покатиться, как просяное зерно, и не пропасть в бескрайности. Кто ведет оседлый образ жизни – стремится пустить корни... Номады стремятся двигаться непрестанно... Они удерживаются на земле, непрерывно катясь по ней (перебрал две модели: Вертикаль Древа, которою мыслит земледелец = человек–растение, – и катящийся Шар животного, кочевника. Что ж предложит как свое житель Болгарии, где и то, и другое есть? – *Г.Г.*).

А может быть, человеку надо выдумать две точки в пространстве: одна – к которой уходить, и другая – к которой возвращаться, – и таким способом, снуя вперед и назад, успеет как-нибудь задержаться» (с. 154).

Уход – возврат! А русский принцип и стиль – уход в путь-дорогу, в даль, с порога – в дорогу, уход без возврата. *Берег*, *Порог*, *Канун* – давно я таковые высмотрел архе-символы, ориентиры для русской Психеи, и Логоса, и Космоса.

Однонаправленная Бесконечность: |→ – вот схема-эмблема Русского Космоса.

А Психея болгарина ориентирована на «вземане-даване» – такое есть выражение: «взятие-давание», ты мне, я тебе, баланс и в торге, и в логике. Мышление болгарина – тюда-сюда, короткодыханное, по мерке человека. Наилучший жанр – «витц», анекдот, ну – рассказ. Но не роман, эпопея, да еще и неоконченная, как в русской литературе: «Мертвые души», «Житие великого (обязательно – «болшого»!) грешника» – нереализованный замысел Достоевского...

«...Чиряев после спирта нам рассказал, что большой грех – человеку закрыться где-то или скрыться где-нибудь. Человек должен жить открыто, как открыто живет вся тварь в тундре» (с. 161–162).

Психология антипомещения – пространственная. Тогда как для болгарина закрытость Дома – свой мир, своя среда.

Ну раз за дверями-окнами обитают, и все – соседи, то оптика ЗАВИСТИ развивается. Как сказал классик болгарской литературы Елин Пелин: если суждено родиться в Болгарии гению – то это будет ГЕНИЙ ЗАВИСТИ. Вот и Радичков целую фантасмагорию на этот сюжет восписал – про свадьбу на острове Ольхон на Байкале.

«Молодожен может тут видеть свою жену только после свадьбы. А свадьба длится пятнадцать дней... Невеста, которую привели в Хужир, как богатую деву, была с другого конца острова... Собрался народ, едят, пьют – день, два, три... Где-то посреди свадьбы начали говорить, как богата эта дева и как повезло хужирцу; начала просачиваться зависть, и почти все стали завидовать этому хужирцу... И, наверное, так красива невеста, что если откроет лицо, все женщины – свои покроют... Пьют араку и завидуют, и глаза блестят от зависти. Никто и не подозревал, что столько зависти кроется в Хужире...

...А на шестнадцатый день – что увидела толпа? Какая-то старушка стоит возле молодожена, кто – самый красивый человек в Хужире... Так своей завистью ольхонцы состарили за пятнадцать дней совсем молодую невесту. Но хотя она стала старенькой, молодожен оставил ее в доме, старушка стала постепенно молодеть, прошло много време-

ни, а та все молодела, и если сейчас встретишь на улице эту нарядную молодуху, поразишься: та ли эта самая испеченная старушка?.. Нехорошо это, если зависть до такой степени одомашнивается, что ходит за человеком, как его собака» (с. 227–229).

Как соседи своей завистью состарили, так муж терпением и любовью омолодил женщину.

Итак, перед нами прошли два эпизода из всемирных перекрещений стран и народов, когда чужеземец приезжает в своем любознании в странное ему царство-государство, наблюдает, удивляется – и приносит соотечественникам рассказ-доклад об увиденном. Приезжает он в монастырь чужой страны со своим уставом = со своим образом мира: французским, болгарским – и вот из своего скафандра взирает на мир новый, неведомый. При этом идет диалог взаимоплодотворный: и новому миру путешественник приносит не знаемый ему ракурс его особенностей, но и рикошетом пришелец лучше познает особенности и своего домашнего миросозерцания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Астольф де Кюстин.* Россия в 1839 году. М., 1996. Т. 1. С. 386. Далее ссылки в тексте на том и страницу даются по этому изданию.

[2] *Радичков Й.* Неосветените дворове. София, 1966. С. 183. При ссылках на это издание далее страницы указываются прямо в тексте. В названии игра слов: «неосветените» – это и «неосвещенные дворы», и «неосвященные».

Л. Е. Горизонтов

ВНУТРЕННЯЯ РОССИЯ НА МЕНТАЛЬНЫХ КАРТАХ ИМПЕРСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Исследователям Российской империи XIX в. знакомо понятие «внутренние губернии» («внутренняя Россия»). Оно имело достаточно широкое хождение – от художественных текстов до документов официального делопроизводства, включая законодательные акты. Его можно встретить – причем не только в цитатах – и в современной исследовательской литературе. Указанный термин, однако, не получил точного определения ни в старых энциклопедиях, ни в историографии. Между тем речь идет о весьма важном «потерянном» звене в системе географических образов дореволюционной эпохи, изучение которого особенно актуально сейчас, когда ментальные карты прошлого оказались в фокусе внимания представителей различных научных дисциплин, в том числе культурологов.

Представления о центральной области, ядре Московского государства складываются весьма рано вместе с представлениями о его границах («берег» – Ока, «литовский рубеж», украйны). В XVI–XVII вв. их в наибольшей степени выражает понятие Замосковный край (замосковные города, Замосковье)[1]. В конфигурации этого региона, составлявшего тогда административно-территориальную единицу, уже различимы некоторые черты, свойственные позднее пространству внутренней России.

Беспрецедентный рост империи в последней трети XVIII в. вызвал изменения в имперском лексиконе. В первом учебнике отечественной географии Х. А. Чеботарева (1776) была выделена «средняя часть Российской империи», совпадающая с обширной в ту пору Московской губернией, которая включала семь губернских центров XIX в. Характеризовалась она как «из всех знатнейшая», «главнейшая», «наилучшая», самая населенная[2]. В переписке Екатерины Великой и Потемкина «времен покоренья Крыма» говорится о нуждающемся в особой

защите «сердце Империи», «внутренних провинциях». Характерно, что антиподом «внутренних провинций» выступает степь[3].

Огромное значение имела война 1812 г. Ничто, увы, так не способствует познанию собственной страны, как борьба на ее территории с армией противника. По оценке Ю. М. Лотмана, «сближение города и провинции, столь ощутимое в Москве, почти не сказалось на жизни Петербурга этих лет. Более того, занятие Москвы неприятелем отрезало многие нити, связывавшие Петербург со страной»[4]. Все это предопределило, что в петербургский период отечественной истории именно Москва явилась отправной точкой для представлений об архитектонике империи. Позднейшие построения Ф. Н. Глинки, к которым нам предстоит обратиться, опирались на память о грозе 12-го года.

Очерченный В. В. Пассеком в начале 1830-х годов «московский узел» (Московский или «не-Новгородский Север») включал 10 губерний[5]. «Внутренняя Европейская Россия», согласно К. И. Арсеньеву, «объемлет все земли, лежащие от среднего течения Волги до верховьев Хопра, Донца, Оки и Десны, следственно заключает в себе губернии: Ярославскую, Костромскую, Нижегородскую, Пензенскую, Тамбовскую, Воронежскую, Курскую, Орловскую, Калужскую, Тульскую, Московскую, Владимирскую и Рязанскую». Обращает внимание отсутствие среди 13 названных губерний Тверской и Смоленской, которые автор был склонен считать тяготеющими к иным регионам: обычно их включали (вторую, как и Вологодскую, частично) в число внутренних. Пензенская губерния фигурировала в их перечне весьма редко. Регион характеризуется как «наилучший в России, особенно в политико-экономическом и административном отношении»[6].

Определилась также конфигурация региона. «Взглянув на старинные чертежи и взяв Москву за средоточие, – писал Ф. Н. Глинка в 1847 г., – вы можете обвести около нее шесть, даже семь довольно правильных кругов, на которых встретите былые и еще существующие большие слободы, посады, торговые села, а наконец, и самые города на расстоянии 30, 60, 90, а потом на два, три, на четыре девяноста верст. Последние назывались украйнами»[7]. Москва, по словам С. В. Максимова, является «самым центром Руси... не в пример прочим городам и в строго математическом смысле». «Как бы то ни было, – заключал он, – называемое нами явление неотразимо и обязательно явилось во всей суздальской и рязанской Руси; пусть прогуляется циркуль от Москвы, как центра, на Владимир до Мурома, на Ярославль за Кострому до водоразделов и т. д. в любую сторону»[8].

Итак, внутренняя Россия мыслилась частью Великороссии, находящейся в поле непосредственного тяготения Москвы, и имела вид прак-

тически правильного круга до 950 км в поперечнике. Великороссия (великороссийские губернии), надо сказать, в дореволюционной административной практике трактовалась весьма расширительно. «Великороссия в собственном смысле», территорию которой пытался очертить Н. И. Надеждин и которая в обыденном сознании ассоциировалась с Россией («находиться в России»), приближалась к представлениям о внутренних губерниях[9]. Скромно смотрясь на общей карте империи и даже пространственно не преобладая в европейской ее части, круг внутренней России равен примерно двум с половиной современным Франциям.

При оценке региональной принадлежности городов, расположенных вблизи крайних орбит схемы Глинки–Максимова, зачастую возникало ощутимое замешательство, своего рода ментальное напряжение. Таковы Вологда, Пенза, Казань, Чернигов. Более однозначно решался вопрос с Великим Новгородом: историческая традиция побуждала отделять его от Москвы.

К середине XIX в. выявляется целый комплекс характерных для внутренней России признаков, которые можно свести в пять групп: исторические (пространство до украйн), природные (до зоны степей), этнические (до значительных массивов невеликорусского населения), хозяйственные (высокая степень освоенности и заселенности), геополитические (континентальные губернии, не принадлежащие к числу так называемых отдаленных губерний, которые впоследствии имели статус неземских и малокультурных). Наложение маркированных этими признаками территорий и дает контуры внутренней России. На разных географических направлениях иерархия признаков варьировалась, не оставалась она неизменной и во времени.

Наряду с системой кодов идентификации внутренней России, складывается ряд тождественных ей понятий, а также развитая знаковая система – образы, метафоры, символические эквиваленты, служившие не только для более эмоционального наполнения, но и более точного выражения представлений. Остановимся на этих аспектах подробнее ввиду их несомненного интереса для культурологии.

Глинка определял Москву как

Град срединный, град сердечный,
Коренной России град[10].

(Кстати, цитируемое стихотворение начинается со слов «Город чудный, город древний» – явный парафраз пушкинской характеристики Петербурга: «Город пышный, город бедный»). «Центральное или внутреннее пространство», по Арсеньеву, это «сердце Империи, истинная

основа ее величия, настоящее отечество русского народа, центр всей Европейской России, вместилище всех сокровищ, доставляемых образованностью, распространенною промышленностью и обширною внутреннею торговлею». «Русские земли, – пишет он, – сходствуют между собою одинаковыми нравами жителей, единством языка, одинакими гражданскими уставами, одною религиею и почти одинаким образованием народов, здесь обитающих; сии страны суть истинное отечество русских, твердейшая или главная основа державы Российской; это есть великий круг, к коему все прочие части Империи примыкают, как радиусы в разных направлениях, ближе или дальше, и содействуют более или менее к нерасторгаемости оного»[11].

Две приведенные и многочисленные другие выявленные нами характеристики дают богатый материал для систематизации.

1. Из арсенала *антропоморфных* символов с внутренней Россией устойчиво ассоциировалось сердце. «Теперь только что ты въехал в сердце России», – писал Николай I, отвечая на депешу наследника, отправленную последним в 1837 г. из Твери. Получив письмо сына из Костромы, царь констатировал, что тот «ознакомился с частью сердца России и увидел всю цену благословенного сего края»[12]. Единение народа с царствующей династией здесь наиболее прочно и органично, а потому для ее представителей «сердечность» данной части империи имеет еще особый смысл. «Если Петербург называется главою России, – отмечал в связи с тем же путешествием М. П. Погодин, – то Москва, без сомнения, есть ее сердце, – сердце горячее, пылающее любовью к Отечеству, которое живо бьется при всякой его радости, которое тяжко ноет при всяком бедствии, которое готово на всякие пожертвования, на труды и болезни, на раны и смерть для его счастия, которое свято дорожит его славою и которое пламенно, искренне любит добрых, великих царей, посылаемых ей Богом»[13].

Акцент делается на роли региона в общем организме, в системе его жизнеобеспечения; в данном контексте внутренняя Россия лишена самодостаточности, так как необходимы и другие органы. Как отмечалось в исследовательской литературе, «оппозицией “сердцу” было не бессердечие, а “ум”»[14].

«Петербург считался мозгом России, а Москва – сердцем, – читаем в воспоминаниях В. И. Немировича-Данченко. – От Москвы по периферии ближе к провинции, в глубину, в недра страны. Помимо военных и административных узлов, здесь сосредоточились два больших пласта – дворянство и купечество... Москва была нужна Петербургу во все важнейшие этапы истории»[15]. Антропоморфные метафоры поддержи-

вают тезис о разной удаленности двух столиц от провинции. Близость же не ограничивается расстоянием физическим: на ментальных картах она опосредована представлениями о национальном характере.

Свой приближенный к провинциальному (и даже деревенски поместному) облик Москва упорно сохраняла, несмотря на попытки придания застройке первопрестольной регулярности в послепожарный период[16].

В то же время смысловая оппозиция сердце–голова в определенных контекстах могла прочитываться по-иному. «Можно сказать решительно, – утверждал Ю. Венелин, – что *сердце* русского народа находится *на Юге,* а *голова на Севере*»[17]. Этот вывод следовал из сопоставления национальных характеров – преобладания рационального начала у великороссов и эмоциональной доминанты малороссиян.

2. Следующий ряд символов, служащих для описания внутренней России, можно определить как *космогонический.* Речь шла о планетной системе, в которой Москве отведена роль организующего светила. Атрибутами этого образа являлись тяготение, свет, орбиты планет. «Такое стройное семейное расположение значительных мест и городов, – отмечал Глинка, – невольно наводит на мысль о каком-то подобии системы планетной, в которой Москва была как бы серединным солнцем, а города – ее планетами»[18].

Правда, космическая тема фиксируется и в иного рода описаниях. «Народное ядро Русской земли, – излагает А. С. Будилович импонирующую ему точку зрения Н. Я. Данилевского, – должно оставаться цельным, чтобы послужить как бы солнцем или центральным телом нашей племенной системы, вокруг которого могли бы вращаться на разных расстояниях меньшие славянские народности. Ведь понятно, что в случае распадения на два, а потом и большее число мелких частей этого солнца славян неизбежно сдвинулись бы со своих орбит и все его спутники, чтобы затем рассыпаться в пространстве роем падучих звезд»[19].

Картина империи, увиденная глазами жителя периферии, существенно отличалась от представлений тех, кто идентифицировал себя с московским ядром. «В отношении окружающей ее страны Варшава является интересным феноменом, – писал в середине века Т. Падалица (З. Фиш). – В соответствии с элементарными законами физики, у любого центра излучения света те лучи самые сильные, которые одновременно и самые близкие. Так вот, если мы представим Варшаву такой кульминационной точкой, то тогда наши провинции должны находиться на исходе затухания ее лучей и будут менее всего согреваться ее теплом... Между тем мы видим, что в действительности дело выгля-

дит совершенно по-иному. Мы, кажется, любим Варшаву больше и она взаимообразно направляет на нас более горячие лучи, чем это следовало бы в порядке вещей»[20]. За местной картиной мира, сложившейся в сознании жителя Правобережной Украины, – второе ядро империи, отношения которого с государствообразующим можно описать при помощи категорий геополитики (core-areas, frontier).

3. *Генетические* метафоры, пожалуй, особенно многолики. Это прежде всего корень (коренная Россия), зерно, ядро. Образы из мира растений востребованы, чтобы выразить идею органического развития, произрастания. Корень питает своими соками все древо. Эмбрион содержит характеристики всего организма. «Коренное» Ю. Венелин противопоставлял «отросному»[21]. Именно стандарт внутренней России с ее православием, приверженностью династии и чистотой народности власти пытались насадить по всей империи. Термин «коренная Россия» специально апеллировал к историческому прошлому, чаще всего к собиранию земель вокруг Москвы.

«Внутренняя Россия, населенная цельным русским народом, – писал на исходе XIX в. М. О. Коялович, – есть зерно России и в смысле историческом, и в смысле этнографическом, и даже, как давно уже показывает опыт, в смысле экономическом... Для понимания жизни какой бы то ни было окраинной русской области нужно понять прежде это именно зерно России, из которого выросли и исходят русская сила и жизнь во все эти окраины»[22].

В генетическом ряду также «матушка», как величали и Москву, и реку Волгу (произрастание-проистекание). «Москва была зерном, из коего произросло великое древо Российской империи, – писал М. П. Погодин. – Это Волга, употреблю другое сравнение, которая, вышед из темени Алаунских гор, долго таится неизвестным потоком, принимает в себя окружные ручьи и речки, мало-помалу восполняется ими в длинном своем течении и становится огромною рекою, коей покорно несут дани Ока и Кама с их обширными системами»[23].

4. Одной из наиболее глубоких и тонких метафор внутренней России следует признать метафору дома. Речь идет о внутреннем, замкнутом и защищенном пространстве, в котором русский человек ощущает себя дома, чувстве дома. На первый план выходит оппозиция свое–чужое, родина–чужбина.

Вера в русского пахаря, плуг которого, пройдя по любой земле, делает ее русской, соседствовала с опасениями, что в процессе колонизации произойдет размывание русскости, а уменьшение демографического потенциала центра приведет к его упадку. За пределами внут-

ренней России (например в Заволжье, низовьях Волги или Новороссии) русские, по многочисленным свидетельствам, не те: отрыв от почвы поистине губителен. Внутреннюю же Россию характеризует необыкновенная гомогенность, целостность – дома все свои (что не свойственно, между прочим, в такой мере упомянутому выше польскому ядру). Внутренняя Россия – уникальный, единственный в империи столь обширный регион с полной этносоциальной структурой и совпадением национального состава деревенского и городского населения. Думается, что ее имел в виду Гоголь, когда в «Мертвых душах» писал о «глубине Руси, где нет ни немецких, ни чухонских, ни всяких иных племен, а все сам-самородок, живой и бойкий русский ум» (Т. 1. Гл. 5). Бойкость и живость, в представлениях того времени, черты характера великороссов. Внешняя Россия (такого парного понятия не существовало), напротив, фрагментарна, она распадается на ряд регионов, далеко не всегда для XIX в. окраинных.

«До Казанской губернии, – писал один из авторов "Очерков России", – мало заметно пространство, отделяющее от древней столицы, особенно в городах. Владимир, Нижний, слитые с нею, в продолжении нескольких веков живущие ее жизнью, похожи на дальние кварталы Москвы. У них одно средоточие, к нему все примкнуто»[24]. Герой рассказа Н. С. Лескова «Грабеж», пикируясь с жителями губернского Орла, с гордостью говорит о своем родном Ельце, что тот, «хоть уезд-городок, да Москвы уголок». «Чего-нибудь особенно *столичного* я не находил, – вспоминал о своем приезде из Нижнего Новгорода П. Д. Боборыкин. – Особого стеснения от того, что я из провинции, я не чувствовал». Здесь «слышались такие же толки», наличествовали «известный уровень культуры» и «интересы», что и в губернских городах[25].

«Московность» (Глинка) передается всему пространству внутренней России. Характеристика региона чертами городского пространства не исключала его соотнесения с природным или сельским ландшафтом. Березовая Русь отнюдь не выступала антагонистом московского мегаполиса. Утопающая в садах первопрестольная была представительницей патриархального начала. Не чуждые народу обитатели дворянских гнезд, люди «ростовского» типа ежегодно съезжались в Москву. Она вместила в себя и посады, и деревни. Подъем купечества с его привязанностью к традиционным ценностям этой картины не изменил.

Чувству дома противополагалось ощущение чужбины. В Малороссии, свидетельствовал молодой И. С. Аксаков, «кажется, мало сочувствия к Руси; несмотря на православие, на самую близкую связь, вы, однако же, не чувствуете себя дома; впрочем, это относится к

нам; а русский человек везде похаживает незастенчиво, хозяином, и с необыкновенным чувством снисхождения признает права чужой народности». В приведенном фрагменте отмечен важный признак невидимой границы региона – чувство дома. Содержится в нем и указание на различия в менталитете разных слоев общества[26].

Чувство родины, дома оставляло владимирского губернатора И. М. Долгорукого, когда тот оказывался в Малороссии или Лифляндии. Находясь в Полтаве, он писал: «Здесь уже я почитал себя в чужих краях по самой простой, но для меня достаточной причине: я переставал понимать язык народный; со мной обыватель говорил, отвечал на мой вопрос, но не совсем разумел меня, а я из пяти его слов требовал трем переводу... Где перестает нам быть вразумительно наречие народа, там и границы нашей родины, а, по-моему, даже и отечества... Так называемая чернь ... определяет живые урочища между Царствами, кои политика связывает, и лифляндец всегда будет для России иностранец, хотя он и я одной державе служим»[27]. В начале XX в. ставилась задача обеспечить «право каждого русского чувствовать себя дома на всем протяжении Империи». На этом настаивал Николай II, особо выделяя, однако, «истоки русского национального ядра»[28].

По мере удаления от Москвы и обозначения признаков чужбины чувство дома слабеет, а чувство обиды, ущемленности провинции, наоборот, нарастает. Чем дальше от Москвы, тем менее различимы две столицы, казалось бы, сливающиеся в глазах провинциала в некий собирательный образ-раздражитель: не случайно Г. Н. Потанин говорит о столицах во множественном числе. Согласно Потанину, «обида» провинции за неблагоприятные условия своего культурного развития перед лицом гегемонии столиц в Нижнем Новгороде «чувствуется слабо, в Казани – несколько более», достигая своего апогея в Сибири[29]. Тем не менее в Москве и Питере сибиряк ощущает себя по-разному. «Началось здесь, в Москве, со мною что-то странное, – рассказывал В. И. Суриков о своем переезде из города на Неве в первопрестольную. – Прежде всего почувствовал я себя здесь гораздо уютнее, чем в Петербурге. Было в Москве что-то гораздо больше напоминавшее мне Красноярск, особенно зимою». И это случилось с человеком, остро чувствовавшим различия между Россией и Сибирью и никогда не порывавшим связи с последней[30]. В дальнейшем свои обиды и претензии по отношению к окраинам появятся и у Центра.

Москва и Петербург не только различались между собой как городские центры, но и по-разному соотносились с окружающим их пространством, обладавшим в каждом случае специфическими качествами. На-

пример, география губерний, имевших статус отдаленных, такова, что они вплотную подступают к столичной Санктпетербургской. Расстояния там кажутся гораздо большими, чем равные им в пределах внутренней России, а пространство – гораздо менее однородным.

«"Настоящему" русскому человеку все в Петербурге претило, и он продолжал в нем видеть чужестранца», – сообщает А. Н. Бенуа, но добавляет: «Это "окно в Европу" находилось все же в том же доме, в котором жило все русское племя, и это окно этот дом освещало». Далее мемуарист обращается к истории собственного рода, обрусение которого продолжалось на протяжении нескольких поколений[31].

Примечательно, что данный фрагмент получил в исследовательской литературе весьма неоднозначное толкование. Б. И. Краснобаев нашел в нем подтверждение своего тезиса о неверности противопоставления Петербурга России[32]. Комментаторы же мемуаров художника, изданных в серии «Литературные памятники», напротив, сочли необходимым специально указать на то, что Бенуа «склонен преувеличивать отчужденное отношение к Петербургу со стороны "доподлинно русских" людей»[33].

Оба толкования, на наш взгляд, не дают правильного представления о позиции автора воспоминаний. Нельзя, считал Бенуа, отлучать Петербург от России, он часть общего организма, но часть специфическая, что, разумеется, сказывается на восприятии города, его стереотипе. Нет недостатка в свидетельствах о том, что чувство дома на невских берегах испытывали далеко не все. По всей видимости, в контексте архитектурного образа наиболее точно передавал бы восприятие северной столицы такой элемент, как эркер: окно – само не несущий элемент здания на границе его пространства – выносится к тому же за пределы главного контура конструкции; тем не менее роль его велика как источника света, канала сообщения с внешним миром.

В многотомной «России», выходившей как раз в описываемый Бенуа период, обращалось особое внимание на «обрусение» Петербурга. Петербург «с улучшением путей сообщения... теряет понемногу свою прежнюю отторженность от центральной России и из города с чрезвычайно смешанным населением постепенно превращается в город более русский. Обрусение петербургского населения тотчас сказывается и на его умственных слоях, а это, в свою очередь, делает работу Петербурга как высшего административного центра государства с каждым годом более плодотворной, имеющей под собой больше почвы». Специально подчеркивалось, что «великорусское население и в Озерной области является решительно преобладающим, хотя и не в такой мере,

как в Московской промышленной и Верхнем Поволжье»[34]. Форсированное войной переименование северной столицы в Петроград венчало таким образом длительный процесс вписывания города в российское ментальное пространство.

Вторым «эркером» являлась другая точка ментального напряжения людей XIX в. – Казань, справедливо названная американским исследователем Р. Джереси «окном на восток»[35]. «Около Казани своя полоса. Казань, некоторым образом, главное место, средоточие губерний, прилегающих к ней с юга и востока». Далее автор «Очерков России» рассуждает об европейско-азиатском «двуначалии» Казани, ее ключевой позиции в империи. И хотя заключены рассуждения восклицанием «но все это наша Русь, святая Русь!», они вызвали возражения брата Вадима, Диомида Пассека. По мнению последнего, и в Казани «русское первенствует и составляет основу и всю силу общества». «Азиатство, – писал о Казани Д. Пассек, – не проникает в жизнь общества и не придает ему характера европейско-азиатского»[36]. Русское население и «начала европейской жизни» он распространял далеко на юг, делая местами встречи двух цивилизаций Оренбург, Астрахань и Кяхту, а также на восток – за Урал, в Сибирь. В «углу» между Волгой и Уральскими горами сложилось азиатство особого рода – островное, оторванное от собственно Азии регионами, освоенными русской культурой (Урал, Сибирь, Среднее Поволжье). Казань же «любят как первый город святой Руси»[37].

«Сначала ожидал и искал я в Казани азиятской физиономии, – вспоминал Ф. Ф. Вигель, – но везде передо мной подымались куполы с крестами, и только издали глаза мои открыли потом минареты. Казань, сколько могла, старалась рабски все перенимать у победительницы своей, Москвы; в шестнадцатом и семнадцатом столетиях Россия повелительно, а не всепокорно делала завоевания, как в восемнадцатом и девятнадцатом веках... На самых окраинах города поселены были первобытные жители Казани, побежденное племя татарское». Согласно мемуаристу, в начале XIX столетия по числу жителей, размаху и качеству застройки Казань могла «действительно почитаться третьим русским городом: ибо Рига немецкий, Вильно польский, а Одесса вавилонский город». (В перечне Вигеля отсутствует Киев, откуда он был родом и который вовсе не считал польским.) Для такого заключения у автора имелись веские основания: русские в Казани преобладали, хотя в целом по губернии составляли меньшинство. Лишь выехав из Казани, Вигель мог сказать: «Здесь начинаешь как будто прощаться с матушкой-Россией и близиться к огромной ее дочери Сибири»[38]. Сход-

ное замешательство обнаруживаем и в письмах И. С. Аксакова из Казанской губернии. О значении Казани как «передового поста русской культуры на Востоке» и «пункта, обращенного на Восток», призывал писать Потанин[39]. Имея в виду прежде всего Казань, П. А. Валуев все же различал «Приволжский край» и «внутренние губернии»[40].

Казанский рубеж, столь явственно выступающий в приведенных оценках, указывает на условность понятия «великороссийские губернии». Обыденное представление о России (быть в России, поехать в Россию, покинуть Россию) тяготело к географическим контурам внутренней России, за пределами которых начиналась Россия под вопросом или вовсе-не-Россия.

Но находиться все время дома скучно – однородность пространства оборачивается монотонностью, однообразием, в чем убедился герой «Тарантаса» В. А. Соллогуба (1845), стремившийся к «познанию своей родины». «И похвально бы, кажется, и нетрудно, – рассуждал он, проехав четыре дня на восток, в Казанскую губернию. – Только теперь вот вопрос: как ее узнаешь?.. На всем огромном пространстве господствует какое-то ужасное однообразие... Мы не путешествуем, и... в России путешествовать невозможно»[41].

С другой стороны, пересечение невидимой границы внутренней России неизменно сопровождалось нарушением однородности, монотонности, появлением контрастов. Если внутренняя Россия притягивает и сакрализуется как знакомое, близкое, то земли вне ее манят сказочной неведомостью, искушают надеждой на исполнение самых сокровенных желаний. Народные утопии, как правило, строились на географических образах, расположенных за пределами внутренней России. Туда же устремлялись потоки угнетенных и гонимых – крепостных, раскольников. Представления о земле обетованной, таким образом, отличались двойственностью: это и родная Святая Русь, и неведомое Эльдорадо. Последнее делается определенно предпочтительнее, когда в доме становится тесно.

5. Последнюю группу знаковых аналогов внутренней России можно определить как *геометрические*: круг, сфера, окружности, радиусы, центр (Центральная Россия), причем имелся в виду центр Европейской России – «От Перми до Тавриды // От финских хладных скал до пламенной Колхиды». Внутренние и центральные губернии обычно синонимы. Кругами (окружностями) являлись и сама внутренняя Россия, и ее внутренние орбиты, и Европейская Россия – согласно Потанину, «Европейская Россия представляла компактную симметрично организованную сферу»[42].

В модели В. Пассека окраины «стоят на окружности» внутренней России, примыкают к ней. В этой же связи министр внутренних дел П. А. Валуев призывал к «скреплению окружности с центром», дабы противостоять центробежным силам[43].

Осталось сказать о метаморфозах, происходивших с представлениями о внутренней России с течением времени. В пореформенный период с усилением роли экономического фактора внутренняя Россия все более раскалывалась на промышленную и черноземно-аграрную части. Именно последняя подразумевалась прежде всего, когда речь, начиная с 1880-х годов, заходила об «оскудении Центра». В конце 1903 г. министр внутренних дел В. К. Плеве говорил об «усилившихся признаках упадка народного благосостояния во внутренних губерниях Европейской России». Одним из способов улучшения ситуации признается переселение крестьян из малоземельных районов, причем правительство имеет в виду сразу две цели: помощь центру и колонизацию окраин[44].

Образ круга сменяется образом полосы («полоса хлеба»), продленной на запад в Малороссию и на восток – в Поволжье. Размыванию образа цельного внутреннего региона способствовало и то, что в расширении ядра империи виделось условие ее внутренней стабильности и способности к внешней экспансии (можно говорить о своего рода двойном расширении). Внимание обращалось также на существенные исторические и культурные различия между северной и южной частями внутренней России. Ввиду предстоявшего расширения за счет окраин Центр уподоблялся морю-океану. «Наше русское море, – читаем в издании конца века, – катит свои волны им (полякам – представителям инородчества. – *Л.Г.*) навстречу, эти волны брызжут на них, обдают их своею свежею пеною»[45]. Однако все чаще речь заходила о защите имперского ядра.

Характеризуя позицию П. А. Столыпина, С. Е. Крыжановский пишет об «отравленных социальной завистью равнинах старой России», арене «общественной борьбы и передряг». Необходимо «поддержать хиреющий русский корень» путем подъема новой России в азиатской части империи[46]. Таким образом, ставилась задача достижения качественно нового типа межрегионального взаимодействия, иного соотношения центра и периферии. Новым моментом явился тезис об «отравлении» Центра. Рубеж проложила первая русская революция, до которой представители политической элиты рассуждали иначе. «Из всех частей населения Российской империи, – утверждал В. К. Плеве, – наиболее крепкими с государственной точки зрения являются крестьяне центральных губер-

ний. Относительно этих губерний и этого слоя населения мне кажутся наименее справедливыми вздорные толки о расшатывании среди них государственных основ»[47].

Перенесение имперского Центра кажется предпочтительнее не только его расширения, но и защиты. С принятием курса на массовые миграции происходит аксиологическая поляризация образов мест выселения (негатив) и переселения (позитив). Властные структуры способствуют распространению данного взгляда. Экспансионистские планы в Азии также поддерживают его. За пределами внутренних губерний ищет центр имперского равновесия и геополитическая мысль.

Предпринимая в начале XX в. вместе с группой ассистентов попытку с математической точностью определить центр России, Д. И. Менделеев указывал на «разнообразные смыслы, в которых можно признавать понятие о центре страны». «Хотя говорилось о центре очень много и хотя интересы центра обсуждались во многих комиссиях», строго научного представления о нем так и не было выработано. «Центр поверхности» империи в результате хитроумных расчетов оказался немного южнее Туруханска, в малопригодном для жизни месте вблизи Полярного круга. Исключив из рассмотрения тундру, этот центр удавалось передвинуть к северу от Омска. «Центр населенности» России, при выяснении которого использовались данные переписи 1897 г., оказывался в Тамбовской губернии на северо-востоке от Козлова и на западе от Моршанска, т. е. практически на границе внутренней России. По демографическому прогнозу Менделеева, этому центру предстояло со временем смещаться «по направлению к востоку, с уклоном на юг»[48]. Вычисления Менделеева носили чисто кабинетный характер и отношения к бытовавшим в начале XX в. представлениям не имели.

«Развитие Урала, – писал В. П. Семенов в год начала Первой мировой войны, – будет только естественным и мужественным перемещением части центра тяжести нашей экономической и культурной жизни вслед за нашей колонизацией на восток навстречу тамошним "опасностям", от которых ныне зависит в значительной мере мировое положение России как великой державы»[49]. С точки зрения Семенова, особую роль в судьбах империи суждено сыграть пространству между Волгой и Енисеем, куда, приближаясь к географическому центру государства, должен переместиться центр его народонаселения[50]. Этот прогноз, уже оправдавший себя в годы Великой Отечественной войны, присутствует и в построениях геополитиков постсоветской России[51].

Упадок старого Центра обнаруживался одновременно по многим показателям. Возвращаясь мыслью в дореволюционную Россию, Г. П. Фе-

дотов указывал на то, что «параллельно с хозяйственным процессом шел отлив и духовных сил от старых центров русской жизни». «Если составить литературную карту России, – продолжал он, – отмечая на ней родины писателей или места действия их произведений (романов), то мы поразимся, как слабо будет представлен на этой карте русский Север, весь замосковский край – тот край, что создал великорусское государство, что хранит в себе живую память "Святой Руси". Русская классическая литература XIX в. – литература черноземного края, лишь с XVI–XVII веков отвоеванного у степных кочевников. Тамбовские, пензенские, орловские поля для нас стали самыми русскими в России. Но как бедны эти места историческими воспоминаниями. Это деревянная, соломенная Русь, в ней ежегодные пожары сметают скудную память о прошлом. Здесь всего скорее исчезают старые обычаи, песни, костюмы. Здесь нет этнографического сопротивления разлагающим модам городской цивилизации. С начала XX в. литература русская бросает и черноземный край, оскудевший вместе с упадком дворянского землевладения. Выдвигаются Новороссийская окраина, Одесса, Крым, Кавказ, нижнее Поволжье»[52].

Проникновенные воспоминания о внутренней России запечатлены в ностальгическом рассказе И. А. Бунина-эмигранта «Косцы». Писатель вспоминает березовый лес в «глуши серединной, исконной России», каковой ему представляется родная Орловщина, «деревянная, соломенная Русь», по Г. П. Федотову. Здесь и старая дорога, уходящая «в бесконечную русскую даль», и ощущение, что «нет да никогда и не было времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой – или благословенной – богом стране». «...Вокруг – беспредельная родная Русь», простор. Вечность, первобытность, былинность, сказочность...

Батраки-косцы же в рассказе «дальние», рязанские. «Они были как-то стариннее и добротнее, чем наши, – в обычае, в повадке, в языке, – опрятней и красивей одежей...». Однако дальность и различия сменяются близостью и единством, едва речь заходит о «кровном родстве», родине, «общем доме», России. Это еще и родство, гармония с природой. «Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть». Подсознательное, инстинктивное начало в этом единении доминирует. Рассказ проникнут чувством исключительности, особенности, чистоты. В свете уже сказанного нами в коротком бунинском тексте очевидна необыкновенная концентрация стереотипных представлений.

Итак, старые стереотипы остаются востребованными общественным сознанием. Постоянное же обращение при конструировании образов

внутренней России к культурным архетипам, ключевым матрицам миропостижения неоспоримо свидетельствует о том важнейшем месте, которое ей принадлежит на ментальных картах Российской империи.

Примечания

1 См.: *Любавский М. К.* Обзор истории русской колонизации с древнейших времен и до XX века. М., 1996. С. 253–254.

2 *Чеботарев Х. А.* Географическое методическое описание Российской империи. М., 1776. С. 127–128.

3 Екатерина II и Г. А. Потемкин. Личная переписка. 1769–1791. М., 1997. С. 155, 239, 287.

4 *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). СПб., 1994. С. 330.

5 Путевые записки Вадима*. М., 1834. С. 170–171.

6 *Арсеньев К.* Статистические очерки России. СПб., 1848. С. 204, 214.

7 *Глинка Ф. Н.* Письма к другу. М., 1990. С. 440.

8 *Максимов С. В.* Крылатые слова. Нижний Новгород, 1996. С. 75–77.

9 Энциклопедический лексикон. СПб., 1837. Т. 9. С. 261–265, 274.

10 *Глинка Ф. Н.* Указ. соч. С. 438.

11 *Арсеньев К.* Указ. соч. С. 26, 204.

12 Венчание с Россией. Переписка великого князя Александра Николаевича с императором Николаем I. 1837 год. М., 1999. С. 130, 132.

13 *Погодин М.* О Москве. Писано для его высочества государя наследника. По препоручению г-на попечителя Московского университета. М., 1837. С. 27.

14 *Алтунян А. Г.* «Политические мнения» Фаддея Булгарина. Идейно-стилистический анализ записок Ф. В. Булгарина к Николаю I. М., 1998. С. 111.

15 *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989. С. 119.

16 См.: *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1995. С. 512–513.

17 *Венелін Ю.* З наукової спадщини визначного славіста. Ужгород, 2002. С. 84.

18 *Глинка Ф. Н.* Указ. соч. С. 440.

19 *Будилович А. С.* О единстве русского народа. Речь, произнесенная в торжественном собрании С.-Петербургского Славянского благотворительного общества 14 февраля 1907 г. СПб., 1907. С. 25.

20 *Padalica T.* Listy z podróży. Wilno, 1859. T. 1. S. 82–84.

21 *Венелін Ю.* Указ. соч. С. 91.

22 *Коялович М. О.* История русского самосознания по историческим памятникам и научным сочинениям. Минск, 1997. С. 480–481, 488.

23 *Погодин М.* Указ. соч. С. 23.

24 Очерки России, издаваемые Вадимом Пассеком. Кн. 3. Смесь. СПб., 1840. С. 18.

25 *Боборыкин П. Д.* Воспоминания. М., 1965. Т. 2. С. 81–82.

26 *Аксаков И. С.* Письма к родным 1849–1856. М., 1994. С. 261, 270, 317.

27 *Долгорукий И. М.* Чтение в Обществе истории и древностей российских. 1869. № 2. С. 64; См. также: *Січинський В.* Чужинці про Україну. Київ, 1992. С. 182.

28 *Крыжановский С. Е.* Воспоминания. Из бумаг. Берлин, 1938. С. 127; См. также: *Смирнов А. Ф.* Государственная дума Российской империи 1906–1917 гг.: Историко-правовой очерк. М., 1998. С. 46.

[29] *Потанин Г. Н.* Воспоминания. Новосибирск, 1983. С. 303.

[30] Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1977. С. 171, 213–214.

[31] *Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1993. Т. 1. С. 26–27.

[32] *Краснобаев Б. И.* Русская культура второй половины XVII – начала XIX в. М., 1983. С. 101.

[33] *Бенуа А. Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 628–629. В источнике употреблены гораздо более сильные слова: «презрение и прямо-таки ненависть».

[34] Россия. Полное географическое описание... СПб., 1900. Т. 3. С. 88–89, 102, 126.

[35] *Geraci R. P.* Windows to the East. National and Imperial Identities in Late Tsarist Russia. Ithaca; London, 2001.

[36] Очерки России... Кн. 3. Смесь. С. 18–20.

[37] Там же. С. 22–25.

[38] *Вигель Ф. Ф.* Записки. М., 2000. С. 93, 480, 171, 175.

[39] *Потанин Г. Н.* Письма в четырех томах. Иркутск, 1977. Т. 1. С. 98.

[40] *Валуев П. А.* Дневник министра внутренних дел. М., 1961. Т. 1. С. 216.

[41] *Соллогуб В. А.* Повести и рассказы. М.; Л., 1962. С. 199.

[42] Цит. по: *Замятина Н. Ю.* Зона освоения (фронтир) и ее образ в американской и русской культурах // Общественные науки и современность. 1998. № 5. С. 80.

[43] *Валуев П. А.* Указ. соч. М., 1961. Т. 2. С. 74–75.

[44] Цит. по: Кризис самодержавия в России. 1895–1917. Л., 1984. С. 66.

[45] *Орлов Ф. Ф.* Русское дело на Висле (1795–1895). СПб., 1898.

[46] *Крыжановский С. Е.* Воспоминания... С. 128, 221; *Он же*. Заметки русского консерватора // Вопросы истории. 1997. № 4. С. 113.

[47] Цит. по: *Симонова М. С.* Политика царизма в крестьянском вопросе накануне революции 1905–1907 гг. // Исторические записки. М., 1965. Т. 75. С. 214–215, 231; См. также: *Она же.* Проблема «оскудения» Центра и ее роль в формировании аграрной политики самодержавия в 90-х годах XIX – начале XX в. // Проблемы социально-экономической истории России. М., 1971.

[48] *Менделеев Д. И.* К познанию России. СПб., 1912. С. 5, 125–127, 140–142.

[49] Россия. Полное географическое описание... СПб., 1914. Т. 5. С. IV.

[50] См.: *Улунян Ар. А.* Коминтерн и геополитика: Балканский рубеж. 1919–1938 гг. М., 1997.

[51] См.: *Цымбурский В. Л.* Россия – Земля за Великим Лимитрофом: цивилизация и ее геополитика. М., 2000.

[52] О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 453–454.

М.В. Лескинен

ЧЕЛОВЕК В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: КАТЕГОРИИ ИСТОРИИ В ПОЛЬСКОМ И РУССКОМ РОМАНЕ XIX ВЕКА

Представления народа о своем прошлом играют определяющую, структурообразующую роль в его историческом сознании. Не столько реальные факты и события, сколько их мифологическая, идеологическая, а зачастую и политическая интерпретации создают предпосылки для формирования и позитивных, и негативных обоснований «национальной» идеи в XIX–XX вв. Однако на определенном этапе, особенно в период появления (и, позже доминирования) «демократической» или так называемой массовой культуры, существенным образом меняются источники знаний и представлений об истории, о «своих» традиционных нормах и ценностях, трактуемых как наследие предков. Устойчивая совокупность различных, зачастую даже легендарных или сфальсифицированных исторических событий и научных, псевдонаучных и литературных интерпретаций исторического развития составляет приблизительно со второй половины XIX в. базу формирования *образа* национальной истории. И затем уже она, в свою очередь, влияет на возникновение исторических и национальных автостереотипов, отражающих взгляд государственного и этноконфессионального сообщества на себя, своих героев и антигероев, на свое прошлое, будущее и настоящее. Такая квинтэссенция национального опыта, воспринимаемого как историческая реальность, незначительно изменяется на протяжении последних двух веков в культуре европейских, в том числе и славянских, народов, если не считать существенных новаций, вносимых идеологией и политикой.

Немаловажную роль в этом процессе играют такие факторы, как знакомство общества с историческими первоисточниками, направления и школы национальной историографии и социологии. Однако и в XIX в., и сегодня образ прошлого в массовом сознании задается и определяется

в первую очередь школьными курсами истории и художественными произведениями, в частности историческими романами. Значение литературы в складывании исторических представлений и стереотипов резко возрастает, особенно с учетом ее роли в культуре и общественной жизни Польши и России. Своеобразное отношение к Слову, сакрализация личности и убеждений писателя или поэта резко усиливали, даже в некотором смысле абсолютизировали содержание и идеи произведения, в том числе и исторического. Становясь частью культурного наследия народа, вымышленный образ прошлого формировал идеалы патриотизма, нормы поведения и границы, маркирующие принадлежность к своей национальной культуре и этническую идентичность.

Поскольку именно «историческое сознание организует события прошлого в причинно-следственный ряд»[1], оно особым образом не только структурирует временные представления, но и осуществляет это в пространственных координатах. Историческое прошлое каждой национальной (или декларирующей себя как национальную) культуры существует в двух ипостасях: как объективно-научное и как обыденно-мифологическое. Второе – субъективно, оно избирает лишь некоторые периоды или факты, наделяющиеся статусом исторических. Это прошлое существует на пересечении пространственной и временной оси, определяя и обусловливая не только своеобразные координаты народа (его государственности, культуры и т. д.), оно задает тенденцию исторического движения. Иначе говоря, время осознается как пространство. «Если время осознается как пространство, если считается, что будущее и прошлое где-то есть, то временной процесс предстает как путешествие; при этом будущее в этом путешествии всегда будет впереди, как горизонт»[2]. Поэтому столь естественным представляется осмысление истории в пространственных категориях движения, развития, основных единицах этих процессов; существенна также категория границы и механизмы ее перехода (нарушения). Именно по этим критериям мы и предполагаем провести обобщенное сравнение образов героического прошлого в польском и русском исторических романах второй половины XIX в., сыгравших значительную роль и до сих пор во многом определяющих некоторые черты национального самосознания двух славянских народов.

Романы «Война и мир» Л. Толстого и «Потоп» Г. Сенкевича не только изменили представления о национальной истории, существовавшие в массовом читательском сознании, но и оказали очень сильное влияние на труды ученых-историков. Реакция современников на появление этих произведений была полярной, так как оба писателя нарушили сло-

жившиеся национальные традиции исторической беллетристики, и не столько в вопросах стиля и формы, сколько в историософской интерпретации. И сегодня стереотипы и оценки смысла национальной истории и польского, и русского патриотизма находятся под воздействием этих романов; а исторические и социологические труды последнего века несут на себе явный отпечаток ненаучных писательских теорий. Вовсе не случайным представляется и то обстоятельство, что и в последние годы поиски так называемой «национальной идеи» вызвали к жизни киноленты, иллюстрирующие эту идею – в Польше экранизировали роман Сенкевича о XVII в. (киноэпопея Е. Гоффмана «Огнем и мечом»), а в России появился пронизанный идеей имперского величия кинороман, претендующий на воплощение национальной идеи («Сибирский цирюльник» Н. Михалкова). Это свидетельствует о том, что эпохой величия национального духа и могущества в русской культуре претендует быть период «самого русофильского» из государей – Александра III, а для поляков она, как и прежде, ассоциируется со страницами славной истории Речи Посполитой.

Задача данного фрагментарного исследования состоит в том, чтобы показать принципиальные различия в понимании места собственного народа и национальной истории в структуре исторического (культурного) пространства, которые сознательно и неосознанно были заданы двумя великими современниками – Л. Толстым и Г. Сенкевичем.

Правомерность и возможность данного сравнения заслуживает отдельного обоснования. Оба романа создаются в 60–70-е годы XIX в., в период, сложный для польской и русской общественной и художественной мысли, после тяжелейших национальных потрясений: подавления польского восстания 1863 г. в Польше и поражения России в Крымской войне с последовавшим после этого коренным преобразованием русского общества (отменой крепостного права). Они привели к возникновению упаднических настроений, следствием которых явилась необходимость осмысления причин подобных фундаментальных перемен в контексте национальной истории. И в Польше, и в России это время своеобразного исторического бума, когда публикуется и становится достоянием широкого общественного обсуждения огромное количество исторических источников – как документальных, актовых и нормативных, так и дневников, мемуаров и свидетельств[3]. В Польше, однако, традиция мемуаристики имела длительную историю и давно была частью национальной культуры и литературы; а историческая романистика отличалась богатством и разнообразием[4]. Польский исторический роман, продолжавший линию Вальтера Скотта, апеллировал к культуре, в кото-

рой внимательное отношение к собственному прошлому имело и объективное основание: дневники, воспоминания, семейные хроники были важной частью не только исторической, но и родовой дворянской традиции. В русской литературе этот вид, как и жанр историко-приключенческого романа, не был столь распространен.

Исторические романы и реальные свидетельства очевидцев исторических событий меняют акценты: для общества становится важным не очерк политической, экономической истории в позитивистском духе, а личностное, субъективное и эмоциональное, восприятие истории через живого посредника. Кроме того, конкретные исторические потрясения требовали «излечить» негативные переживания общества, ущемлявшие национальную самооценку. Роман Толстого «Война и мир» и «Трилогия» («Потоп») Сенкевича созданы через 15 и 17 лет после указанных выше событий. Эта важнейшая функция исторического романа становится наиболее актуальной.

Необыкновенная популярность «Трилогии» Г. Сенкевича и романа «Война и мир» Л. Н. Толстого в Польше и России на протяжении полутора веков не только сделала их обязательными для чтения с детских лет, но и стала неизменным фактором формирования знаний о прошлом, о патриотизме и военной доблести польского и русского народов. Однако сразу же после выхода романов в свет и в России, и в Польше эти произведения вовсе не были оценены однозначно позитивно. Причем резкой критике они подверглись не только со стороны профессиональных историков (что вполне понятно), но и со стороны литераторов и (что касается «Войны и мира») участников войны 1812 г.[5]. Однако уже менее чем через полвека оба эти произведения стали «классическими» и воспринимались как художественное воплощение реальных исторических событий[6]. Таким образом, можно констатировать, что романы Сенкевича и Толстого до сих пор конструируют историческую реальность и подпитывают национальные святыни русских и поляков.

Оба произведения создаются в период возникновения основополагающих концепций исторического развития и обоснования теорий причинно-следственной обусловленности этапов национальной истории в рамках истории европейской. В российской историографии в период написания Толстым «Войны и мира» наиболее дискутируемыми были теория прогресса и идеи народничества в период после реформ. Сочетание социальной и этической проблематики в истории также было чрезвычайно характерным явлением в русской исторической науке. В польской историографии происходило соперничество двух явно выраженных направлений – так называемой варшавской и краковской школ

историографии, по-разному определявших причины разделов – главного исторического события в истории польской государственности и независимости ее народа и различно трактовавших, соответственно, пути выхода из создавшегося в результате этого исторического тупика[7].

Общим для двух авторов являлось написание своих исторических эпопей в период, когда происходил активный пересмотр доминировавших до этого исторических теорий и собственно описаний историй как всемирно-европейского, так и национального масштаба. Кризис исторической науки затронул идеи прогресса исторического развития и задел позитивистские методы исследования исторических событий (вытекающие из них и укорененные в сознании воззрения о доминирующей роли выдающихся личностей в истории). Особую роль в этом процессе играл основополагающий принцип научного развития – принцип историзма[8]. Ю. М. Лотман писал, что во второй половине XIX в. «...непосредственным импульсом к возникновению научных поисков ... явился очевидный кризис политической истории позитивистского толка, переживавшей уже во вторую половину века стадию компиляторства и теоретическую нищету. Стремление избавить историю от деяний правителей и жизнеописания великий людей породили интерес к жизни масс и анонимным процессам»[9]. В это же время претерпевает изменения и идея о сочетании осознанного и бессознательного в исторических процессах, о движущих силах исторического развития. С другой стороны, получают распространение концепции социального детерминизма в истории, декларирующие необходимость изучения влияния народа, масс, крестьянства и отдельного человека на ход исторических событий. Имеются основания предполагать, что для славянской культуры этого периода (и для польской, и для русской) популяризация данных направлений, отклик на нее широкой читательской аудитории, подготовленной обширной публицистикой и литературой к восприятию подобных идей, предопределило особое, эмоциональное и общественно-политическое значение анализируемых романов.

Именно этот период в истории российской империи и польской общественно-политической мысли можно назвать чрезвычайно важным для выработки и формирования национальной идеи как в теоретическом и документальном виде, так и в художественной, публицистической форме. Поэтому произведения, посвященные не просто истории, а истории героической и патриотической, изначально воспринимались особенно остро.

Не вдаваясь в рассмотрение литературных достоинств, проблем жанра, стиля, языка, мы проанализируем только те составляющие авторских исторических концепций, которые выражены ими непосредствен-

но. Для нас в данном исследовании не очень важны традиции исторического романа, продолжаемые Толстым и Сенкевичем. Очевидно, что Г. Сенкевич развивал вальтерскоттовское направление[10], в то время как Толстой, явившись новатором в этом жанре, продолжал пушкинскую линию реалистического историзма[11]. Однако для нас важнее не формальные или литературные особенности текста, а его идейно-философское содержание. Конечно, в этом отношении «Война и мир» дает систематизированную самим Толстым «теорию» истории и его отношение к фактам, событиям и их интерпретации. Однако и роман «Потоп» предоставляет немало материалов для реконструкции идей автора, хотя для этого приходится прибегать к опосредованному анализу, а именно: к сравнению исторических источников, привлекаемых Сенкевичем (основным из которых, помимо мемуаров современников и участников событий, является «Новая Гигантомахия» А. Кордецкого) с его изложением, а также с его высказываниями об истории и историзме[12].

Воплощением характера и историческим мифом народа может стать любой период его истории, но существует несколько точек на этой оси, которые наделяются особым символическим статусом, поскольку они рассматриваются как определяющие дальнейший ход событий, судьбы государства и нации. Нам представляется, что для славянской культуры отношение к войне в силу исторических причин занимает в этом процессе исключительное место, в особенности когда речь идет о войнах оборонительных. Они воспринимаются как проверка на прочность государственного фундамента, национального духа и нравственной силы народа.

Мы остановимся лишь на нескольких ключевых понятиях польской и русской историологии, выраженных в исторических романах, которые структурируют пространство национальной истории, и, как следствие, задают координаты национальной идеи. Это: 1) параметры движения исторического процесса (в терминах прогресса, развития и стабильности); 2) границы природы и истории; 3) отношение к историческому факту (и к войне в частности) как к основной единице исторического процесса; 4) значение личности и масс в качестве субъекта и объекта истории.

1. *Параметры движения исторического процесса*

Исторический процесс для Л. Толстого – процесс без смысла, без цели, «роевая» форма выражения непосредственной любви. Поэтому собственно термин «прогресс» неприменим для характеристики толстовского понимания истории. Движение человечества во времени лиша-

ется эволюционной направленности, оно схоже с броуновским, а энергия, дающая импульс, складывается из совокупности индивидуальных «воль»: «Движение человечества вытекает из бесчисленного количества людских произволов»[13]. История выглядит как последовательная смена поколений; она подчиняется лишь Року, выполняя неизвестные человеку «его властные веления», при этом «фатализм в истории неизбежен»[14]. Национальная история, следуя логике рассуждения Толстого, – это «биография» отдельного организма, которому уподобляется все национальное сообщество, существующее согласно естественным (природным) законам. Будущее разных народов зависит от того, насколько их отдельные единицы – люди и классы – чувствуют и в действиях следуют природному, «роевому» инстинкту. История России для Толстого есть история ее народа, олицетворяющего естественное начало; национальный дух, таким образом, сближается с национальным инстинктом. Для Толстого национальное единство выражается в ощущении принадлежности части к единому целому. Отождествление естественного с национальным не было, впрочем, открытием Толстого. Это особенность и философии Просвещения, и взглядов декабристов[15].

Г. Сенкевич, рассматривая историческое развитие как прогресс, истоки его видит в нравственном совершенствовании человека: «прогресс, лежащий в основе человеческой природы, таит в себе непобедимые силы, долженствующие разрушить все преграды и водворить повсюду мир, уважение прав человека и тот порядок, при котором никто не будет лишен места на жизненном пиру»[16]. Вершиной эволюции видится независимое государство с устройством, «прогрессивность» которого основана на свободах и правоспособности отдельной человеческой личности, в которой легко узнаваемы черты идеального рыцаря-шляхтича XVII в. Развитие народа и нации, по Сенкевичу, возможно лишь при государственной организации национального сообщества, а также при условии исполнения каждым сословием своего социального долга. Сенкевич пытается объединить идею прогресса со средневековым идеалом шляхты-народа, жертвуя, таким образом, процессом изменения ради торжества стабильности и традиционализма.

2. *Природа и история: проблема границы*

Л. Толстой в своем объяснении исторического движения разделяет известную точку зрения о подчиненности исторического, социального бытия и природы одним и тем же закономерностям. Граница между общностью людей и «чистой» природой для Толстого пролегает через сомнительные достижения цивилизации и завышенную самооценку

разума человека. Но такую границу Толстой считает искусственной, и в этом явный отголосок идей Руссо, под влиянием которого писатель находился длительное время. Стремление к стиранию этой границы, к растворению культурного начала в природном, по Толстому, является единственным способом добиться стабильного и потому благополучного состояния общества. Как видим, и Толстой отдает предпочтение консерватизму и неизменности как главному его принципу. Будущее видится Толстому жизнеспособным только при возвращении к былому устройству. Истинно русское приравнивается к природному инстинкту единства, и потому реализация национального начала видится в возврате к нему. Отождествляя природное и социальное, Л. Толстой, таким образом, негативно оценивает культуру, понимая под ней всякое искусственное, т. е. разумное, объяснение действий, чувств, стремлений человека и общества.

Для Сенкевича природное и историческое изначально полярны, границей между ними является цивилизация (культура). Природное противостоит историческому как варварское – культурному, как низкое – высокому и как чужое – своему. В сфере национально-исторического критерием принадлежности к «своей» культуре и цивилизации являются понимаемые в духе используемых автором источников XVII в. идеи рыцарской верности и преданности долгу перед Отечеством, шляхтой и сюзереном. Отступление от жестко установленной системы правил не только трактуется как предательство, но воспринимается как утрата национальной принадлежности: предатель, отступник – не поляк. Природное начало отождествлено со стихией варварства, с миром до-культуры, до-цивилизации. Важнейшим критерием этого разделения является разумное, осмысленное поведение, а также умение руководить своими инстинктами; единственная сфера, где позволительно не размышлять – это религиозное чувство, однако и оно требует определенного рода осознанных навыков веры.

Л. Толстой категорически не приемлет утверждения о возможности овладения историческими ситуациями, он отвергает саму возможность как бы то ни было оказать воздействие на события исторического значения. Природное и культурно-историческое начала соотносятся с оппозицией свой/чужой. Для Л. Толстого эта граница – внешняя, она совпадает с геокультурной – между Европой и Россией. Однако антиевропеизм Толстого порожден, на наш взгляд, не славянофильским неприятием Запада (довольно распространенное заблуждение в толстоведении)[17], а его своеобразным руссоизмом с идеализацией природного, естественного мира[18]. Так, размышляя еще до написания романа

над работами Бокля, он утверждал, что русские не имеют никаких оснований «предполагать ни то, что мы ... должны необходимо подлежать тому же закону движения цивилизаций, которой подлежат европейские народы, ни то, что движение вперед цивилизации есть благо. Для нас, русских, необходимо доказать прежде и то, и другое»[19]. Но особый, не европейский, дух русского народа, определяющий и особый путь (и, если можно так выразиться, способ) его движения в истории, для Толстого связан именно с сохранением в России природного, а потому «верного» источника развития.

Это приводит к отождествлению чужого мира с Европой. Война, таким образом, происходит между цивилизацией и природой, между разумом и «произволом» (термин Толстого). Однако природа и «произвол» (т. е. отсутствие воли) оцениваются как позитивные составляющие этих оппозиций. При этом для Толстого агрессивные намерения Наполеона вполне последовательны, ибо они исходят из стремления изменить, т. е. упорядочить (читай – окультурить) Россию. Правда, сами европейцы в представлениях Толстого неоднородны, отношение к каждому из народов Европы у него дифференцированно (участники похода Наполеона характеризуются в зависимости от степени «близости и удаленности» от естественного и потому истинного начала – например, на первом месте – испанцы, затем – французы). К европейской культуре Толстой относит и русскую знать, не чувствующую и не понимающую собственного народа, а потому обреченную на поражение. Причины войны – в ложном убеждении человека в том, что он властен над своей судьбой, народами, миром. Причина наполеоновского нашествия, хотя это и не формулируется Толстым впрямую, находится вне России, она же являет собой осуществление планов одного человека – Наполеона.

Иначе выглядит оппозиция цивилизация/природа у Сенкевича. В «Потопе» вторжение шведских войск видится закономерным итогом внутреннего разлада в стране и вызвано очевидной внешней слабостью Польского государства. «Беспорядок», несоблюдение как этических, так и сословных норм и правил чести, является источником политического и нравственного хаоса, и в конечном счете ведет к уничтожению государственной целостности, а значит, и к упадку национального духа. Вне государства народ не имеет истории, он теряет право на «обладание» ею. Поэтому залог победы народа в войне – преодоление внутреннего диссонанса, неравновесия, вызванного ослаблением силы воли и мужества, опирающихся на рациональное и религиозное поведение человека.

Представление о власти человека над своей судьбой (и, соответственно, народа над своей историей) формирует убежденность в возможности «овладения» своим национальным будущим, в отличие от бессознательного сохранения природного единства в любви у Толстого. Причина шведской интервенции для Сенкевича – разлад внутри гармоничного и разумного устройства народного (шляхетского) государства (в этом писатель также следует за источниками[20]). Отсюда важная для польской национальной идея мысль о личной ответственности каждого человека перед Богом, Отечеством, государством и историей, а также о реальности «со-творения» истории (как процесса и как будущего).

3. *Отношение к историческому факту (войне) как к основной единице исторического процесса*

Для Толстого исторический факт сам по себе нейтрален, и он резко критикует историков за надуманность различного рода объяснений и интерпретаций: «... ничто не было исключительной причиной события, а событие должно было совершиться только потому, что должно было совершиться»[21]. Известное высказывание русского писателя о том, что жизнь простых людей никак не связана с общественным и политическим процессом, призвано доказать отсутствие всякого взаимного воздействия жизни частной на общественную (социальную) и наоборот. Государство и социум, согласно Толстому, не имеют ничего общего с народной жизнью, а только мешают его благополучию, стремясь упорядочить стихию национального духа. Но и человек не способен оказывать воздействие ни на эту сферу жизни, ни на историю. Такой, по выражению Н. Кареева, «социальный индифферентизм»[22] лишает исторический факт статуса события, так как эту значимость ему может придать лишь индивидуальное восприятие. Война представляется наиболее бессмысленной формой общественного бытия как неестественное, бесцельное и непонятное большинству убийство людьми друг друга. А потому она никак не может претендовать на значимое событие.

Исторического факта, согласно этой логике, как события для всех не существует; но он может наделяется подобным значением в судьбе каждого отдельного человека. Поэтому легенда, вымысел, рассказ очевидца ставятся выше объективности события (в которую Толстой, впрочем, не верит); отсюда акцент в эпопее Толстого на духе события, на его восприятии. Факт жизни выше факта истории, а потому образ, чувство затмевают реальность действий, деяний и поступков.

Для Г. Сенкевича обусловленность обратная: фактом – и в этом он снова доверяет источникам – становится каждое происшествие (это касается и личной биографии, и истории Польши), выбивающееся из повседневности, обыденности. Каждая историческая деталь века семнадцатого для польского писателя почти священна. Сенкевич реанимирует средневековое представление об истории как о череде «великих» событиях (главным образом государственного и военного характера), определяющихся участием в них великих людей и великих народов[23]. Событийность, значимость этих «происшествий» определяется критериями героизма, долга и жертвенности. Война в любом случае осмысливается как обязательный и наиболее благородный предлог для проявления патриотизма. С точки зрения национальной истории, война проверяет любовь к Отечеству. Хотя интервенция и война, как было сказано выше, для Сенкевича объясняются внутренними причинами, однако сама война оценивается как позитивное явление, так как понимается как очищение, как предоставляемая историей (Провидением, Богом) возможность преодолеть заблуждения и регресс государства и общества, чтобы вернуться к истинным ценностям и нормам жизни. Для героев Толстого война также становится событием, переворачивающим их жизнь, возвращающим их к истинному, глубинному (природному, правильному, согласно идее автора) строю жизни, но она не имеет статуса события исторического. Для Сенкевича рыцарский патриотизм главных героев способен реализоваться, раскрыться в полную силу только в борьбе за родину. Личная судьба без или вне свободы Отчизны не имеет значения. Герои польского писателя – люди общественные.

Поэтому идея жертвенности в «Потопе» является центральной в отношениях между Отечеством, собственным народом и личностью. Любовь к Родине как жест, как акт взаимодействия двух равноценных и равнозначных элементов национального тела (рыцаря и государства-Отечества), осознанного дарения-жертвы у Сенкевича противостоит любви как полному слиянию и растворению части в целом Толстого.

Характерным примером неприятия Толстым присущей полякам рыцарской жертвенности является эпизод о переправе через Вилию, когда Наполеон отдает приказ о поиске брода, но восторженные польские уланы в ту же минуту бросаются в реку на глазах императора и большая часть их сразу же тонет, но они «в ту минуту считали себя счастливыми»[24]. Писатель, иронически описывая это геройство, саркастически замечает «кого Бог хочет погубить – лишает разума»[25].

Для Толстого война – апофеоз искусственности (европейской по происхождению) и рационально-упорядоченно понимаемого взаимодей-

ствия людей, формализованное искусство убивать. Поскольку это противоречит главному постулату христианства, Толстой почти полностью «отменяет» и религиозное чувство как основу патриотизма. Иронизируя над стремлением европейскими способами покорить Россию, Толстой обосновывает идею о неизбежности победы стихийного над упорядоченным; нелогичного над рациональным; духовного начала над человеческим умом. Отсюда его интерпретация и ироническая оценка героизма. Истинные герои, по Толстому, не те, кто жертвуют своей жизнью согласно установленному людьми кодексу чести, «красивой смерти» и т. д. – как у Сенкевича, а те, кто несет свою ношу, выполняя «тяжелую солдатскую работу», близкую крестьянской страде, отдаваясь чувству единения. При этом никакого плана, никакой заданности, каждый подчиняется требованиям здравого смысла и собственным потребностям. Беспорядок как синоним природного, инстинктивного начала жизни побеждает доводы человеческого рассудка. В. Шкловский в работе, посвященной роману «Война и мир», весьма уместно напомнил высказывание участника событий генерала Милорадовича: «Я люблю беспорядок, ибо один только беспорядок ведет к истинному порядку»[26]. Эти слова могут быть своеобразным концентрированным выражением идеи Толстого и, как замечает Шкловский, полностью могут быть отнесены и к форме романа-эпопеи[27]. Победа русских над французами осмысляется писателем как победа беспорядка над порядком.

Иначе видится отношение к врагу и к победе над ним в «Потопе». Оно строится на принципе уважения противника как равного. Сильные стороны и благородство шведов-протестантов всячески подчеркиваются – перед нами типичная черта рыцарского этоса. Победа неизбежно оказывается на стороне тех, кто поддержан Богом. Разумеется, у Сенкевича эта поддержка безусловно и однозначно дается полякам. Ведение войны по правилам, храбрость и благородство завоевателей (дворян, в первую очередь) вызывает восхищение даже защитников Ченстоховской обители (это центральный эпизод романа). Предательство «своих» – польских магнатов – понимается не как удар в спину, а как вполне цивилизованная договоренность об оплате за услуги. Руководитель штурма обители генерал Миллер миролюбиво предлагает Ченстоховскому монастырю сдаться по статусу обычной крепости. И только задетое религиозное чувство, а также ощущение себя последним оплотом, сердцем Польского государства (ибо Варшава и Краков к этому времени уже захвачены) заставляет патриотов вспомнить о религиозном единстве: «Как ни низко пал наш народ, как ни погряз он во грехах, есть, однако, пределы греху, коего не посмеет он преступить. Го-

сударя своего он оставил, Речь Посполитую предал, но Матерь Божию, заступницу свою и владычицу, почитать не забыл. Глумится над нами враг, вопрошая с презрением, что осталось у нас от прежних добродетелей? И ответствую я: все погибли, но одна осталась, вера осталась и поклонение пресвятой деве, и на сем основании созиждутся прочие. И провижу я, что, когда хоть одна шведская пуля пощербит сии священные стены, самые закоренелые отвернутся от шведов, из друзей станут недругами, на них поднимут меч»[28]. В данном случае чрезвычайно важно использование Г. Сенкевичем главного исторического источника об осаде шведами Ченстоховской обители – «Новой Гигантомахии» аббата монастыря А. Кордецкого. Ведь именно (если не исключительно) ему принадлежит религиозно-мистическое обоснование чудесного спасения Ясногурского монастыря от иноземного вторжения[29]. Характерно, однако, то, что автор рассказа об обороне монастыря, хотя и красочно и убедительно, но не столь настойчиво, как Сенкевич, подчеркивает связь между религиозными и патриотическими чувствами защитников. Писатель, между тем, выдвигает религиозную составляющую на первый план. Идея национального единства на основе общности веры реализуется именно в части романа, посвященной обороне Ченстоховской обители, которую оба автора – и века XVII, и века XIX – объявляют решающим и символическим актом шведско-польской войны (Потопа). Вероисповедание становится консолидирующей силой в момент, когда разделение всякого рода торжествует среди поляков. Национальный дух символизирует ченстоховская святыня.

4. *Народ (личность и масса) как субъект и объект истории*

Разница в понимании места и роли личности в русской и польской истории и выражении его национального духа между Г. Сенкевичем и Л. - Толстым очевидна. И наиболее наглядное ее выражение связано с отношением к человеку и со значением великих людей (ярких индивидуальностей). Л. Н. Толстой гневно противился карлейлевской идее о решающей роли великих личностей, весьма популярной и в европейской, и в русской историографии. В этом смысле он оказался новатором в российской традиции исторического романа: «Он с большим успехом, – писал едва ли не единственный историк, попытавшийся всерьез и аналитически оценить философию истории Л. Н. Толстого, – отказался от традиции старого исторического романа, грешившего против правды двояким образом: ... он или выводил на первом плане настоящие исторические фигуры на их героическом пьедестале, сочиняя о них всяческие небылицы ... или же заставлял действительные события со-

вершаться исключительно вследствие вмешательства в историю вымышленных героев... У графа Толстого исторический факт представляется без искажающих прикрас, а вымысел не возводится в степень исторического факта»[30]. Предшественники Сенкевича и сам писатель, однако, разделяли взгляды Карлейля, так как идея личного героизма и индивидуальной ответственности человека была очень популярна в польском этосе. В этом смысле можно констатировать своеобразную уважительную дистанцированность польской культуры в отношении к событиям истории. Пожалуй, можно даже предполагать некую зависимость и пишущего, и читающего от акта своеобразной сакрализации (и мифологизации) национальной истории и ее героев. Аналогичное отношение вызывала история великих людей и великих событий в дотолстовской литературе и истории[31]. Однако это расхождение между Толстым и Сенкевичем не сводится к простому противопоставлению роли коллективного и индивидуального. Из него рождается еще одно принципиальное отличие их идей о национальном поражении и победе. Первый утверждает, что победить русских нельзя, пока существует единство народа как целого, которое дано русскому с рождением. Но победить его нельзя еще и потому, что невозможно овладеть стихией и расчленить народ, который объединен самой природой, досознательной силой, а вовсе не национальной идеей. Любопытно, но исторические источники событий 1812 г. вовсе не склонны изображать столь идеализированное народное единство. Однако совершенно прав В. Шкловский, утверждая, что именно «после написания «Войны и мира» мысль о народном единодушии 1812 года стала общей»[32].

Для автора «Потопа» и его читателей, напротив, только сохранение независимости государства является условием народного единства, исторического бытия и выражением религиозного чувства. Без них невозможно сохранение народа как единого целого. Хотя необходимо учитывать, что и само содержание термина «народ» у Г. Сенкевича во многом (но не во всем) совпадало с представлениями авторов XVII в., которые применяли его исключительно по отношению к польскому дворянству.

Человек для Толстого пассивное, а не активное начало как в социуме, так и в истории. Он – часть целого народного организма: «миром – все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братской любовью»[33]. В «Потопе», напротив, единицей национальной истории на всем ее протяжении остается отдельный человек, несущий личную ответственность за судьбу и историю Польши. Патриотизм для Сенкевича – критерий ценности человека, глубины его чувств и долга перед родиной. Именно эта идея является для польского

писателя объединяющей[34]. Вместе с тем в романе закрепляется идея о власти человека над историей, о возможности управления своей исторической судьбой, в отличие от идеализации Толстым бессознательного чувства и зависимости от Рока. Это важнейшее отличие в подходе к вопросу о власти истории и человека друг над другом, по мнению некоторых историков, порождено спецификой православного и католического взгляда на историю как процесс. Так, А. М. Панченко, рассуждая о философии истории Толстого применительно к периоду петровских реформ, косвенно подтверждает эту идею: «... при всех отличиях народной модели от модели православно-средневековой в них было много общего – и прежде всего исходное убеждение в том, что не человек владеет историей, а история владеет человеком, определяет и его судьбу, и его поведение»[35].

Чрезвычайно важно и принципиально то обстоятельство, что Толстой практически не апеллирует к идее религиозного единства русских и не пытается наполнить религиозным чувством или устремлением русский национальный дух (в отличие от некоторых современных ему историков и Сенкевича в отношении польской идеи). Думается, что русский писатель в этом ближе к истине, чем многие современные идеологи. Не православный принцип жертвенности во имя, а жертва как неосознанный, естественно-природный акт гибели части для жизни целого – вот в чем толстовское понимание духа веры. Это смещение религиозного начала на периферию национальной идеи, отсутствие в ней государственного патриотизма закрепилось в русском национальном мифе советской эпохи, как и созданный Толстым миф о «дубине народной войны», о глубинном национальном единстве всех слоев общества, консолидированном в единый народ, о социальном и религиозном его индифферентизме. И именно в таком виде этот патриотический миф, распространяемый не только на события войны 1812 г., жив до сих пор.

Отдельной проблемой польской и русской историософии в романах Г. Сенкевича и Л. Толстого является понимание национального своеобразия своей истории, объяснение ее цели и духа. «Толстой в романе доказывает, что Россия побеждает превосходством духа или особенностями своей национальной организации»[36], – констатирует исследователь «Войны и мира». Однако аналогичный вывод можно сделать и в отношения автора «Потопа», с той только разницей, что смысл слов «превосходство духа» для польского и русского писателей принципиально различался. Однако и тот, и другой сходятся в представлении об особой миссии и особом пути своих народов (причем при явном или скрытом, но в той или иной степени противопоставлении Европе).

Возникает вопрос, почему именно такая, а не иная интерпретация борьбы с интервенцией на фоне других многочисленных исторических произведений менее чем через 20 лет после выхода романов стала восприниматься как единственно верная с точки зрения патриотического духа и национальной идеи. Вплоть до того, что специалисты-историки и по сей день, находя многочисленные фактические ошибки, неточности, обвиняя авторов в тенденциозности и сознательном извращении фактов, за редким исключением не оспаривают столь субъективные и односторонние идеи Толстого и Сенкевича о заданности национальной истории, о своеобразии национального характера, выраженного именно в эпоху освободительной войны. Думается, это связано с тем, что и Л. Толстой, и Г. Сенкевич, несмотря на то, что оба в значительной мере оказались ниспровергателями историко-национальных традиций, уловили и ретранслировали такие этноконфессиональные черты польского и русского отношения к прошлому, которые в скрытой, невербализированной форме были выработаны в результате многовекового осмысления истории государства и народа. С другой стороны, их субъективизм, ошибки и заблуждения благодаря таланту и необычайной своевременности для формирующейся национальной идеи стали восприниматься как реальность, начиная «потом и в уме читателей жить своей собственной жизнью»[37].

Примечания

1 *Успенский Б. А.* История и семиотика. Восприятие времени как семиотическая проблема // *Успенский Б. А.* Избранные труды в 2-х тт. М., 1996. Т. 1. С. 26.

2 Там же. С. 41.

3 См.: *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. М., 1997. С. 19–23; *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Кн. 2. 60-е годы. Л.–М., 1931. С. 227–229; *Горский И. К.* Польский исторический роман. М., 1963. С. 8–10; *Он же.* Исторический роман Сенкевича. М., 1966. С. 62–67; *Кареев Н. И.* «Падение Польши» в исторической литературе. СПб., 1888.

4 *Горский И. К.* Исторический роман Сенкевича. С. 12–15.

5 Не останавливаясь специально на этом чрезвычайно важном аспекте проблемы, а именно: на смене исторической парадигмы в обществе благодаря романам Сенкевича и Толстого, отметим лишь, что, несмотря на бурную полемику вокруг них в польской и российской литературно-общественной жизни, впоследствии в широких кругах закрепился и стал восприниматься как адекватный и реалистический тот образ прошлого, который был представлен и воплощен в «Потопе» и «Войне и мире».

6 В дальнейшем споры вокруг романа Сенкевича в польской критике то ослабевали, то вспыхивали с новой силой, однако все пики необыкновенной популярности романа так или иначе были связаны с критическими и сложными вехами в истории Польши (например во время гитлеровской оккупации и в 1970-е годы – под властью социалистического

руководства в период выхода экранизаций романа). Существуют многочисленные свидетельства о том, что в широкой среде (народной, грамотной) роман Сенкевича знали почти наизусть, он входил в семейное чтение на протяжении довольно долгого времени. (См.: *Krzyżanowski J.* O znaczeniu Trylogii // Trylogia H. Sienkiewicza. Materiały z sesji naukowej. Warszawa–Poznań, 1978. S. 8–9.) О своеобразной «сакрализации» романов и значении его экранизаций в 1970-е годы см.: Trylogia H. Sienkiewicza. Materiały...

Несколько иначе оценивался роман Толстого по мере постепенного выхода каждого из томов, а также после второго его издания. Нельзя говорить о массовом успехе романа, хотя с ним была знакома не только образованная публика (см.: *Леонтьев К.* О романах графа Л. Н. Толстого. М., 1911. С. 139.) Участники событий не могли принять вольную трактовку писателем использованных источников, а также оценки Толстым великих участников событий. Историки отреагировали на роман не столь негативно, как следовало ожидать. С романом Толстого случилась история, обратная судьбе сенкевичевской «Трилогии». Постепенно, с уходом поколения современников и участников событий, со складыванием нового направления в русской историографической школе, а также вместе с формированием прижизненного обожествления великого писателя, роман сделался в восприятии читателей не только эталоном исторического романного повествования, но и «правдой истории».. Любопытно в этом отношении сравнить, например, трактовку и оценку деятельности и полководческой стратегии Кутузова в работах историков дореволюционного периода и классика советской отечественной историографии наполеоновских войн и войны 1812 г. Е.В. Тарле. Как ни парадоксально, но оценка Тарле максимально приближается к интерпретации Толстого. Что же касается популярности романа в «народе», то здесь произошло любопытное: если в польской науке 1930–1940 гг. неоднократно высказывалось пожелание, чтобы Сенкевича изучали в школе, то на практике это произошло с романом Толстого «Война и мир», что, учитывая специфику именно данного романа, привело к активиому неприятию его в широких массах, хотя он и оставался чуть ли не единственным прозаическим произведением об Отечественной войне 1812 г., по которому школьники всей страны могли составить представление об истории, войне и патриотизме. Важно отметить и то, что даже со сменой государственного строя в 1917 г. роман продолжал оставаться главным художественным произведением о войне 1812 г. и об истории декабристов.

7 См.: *Кареев Н. И.* «Падение Польши» в исторической литературе.

8 Распространение принципа историзма в науке и искусстве относят именно к XIX в. (*Тартаковский А. Г.* Указ. соч. С. 29; *Горский И. К.* Польский исторический роман. С. 8–10). Его влияние и на общественное сознание обусловлено тем, что он становится «ведущее идеей времени», выходя за рамки сугубо научного дискурса. Спорный (и малоизученный историками) вопрос о принципах историзма в романах Толстого и Сенкевича находится за рамками данной работы.

9 *Лотман Ю. М.* Исторические закономерности и структура текста // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Внутри мыслящих миров. СПб., 2000. С. 341.

10 См.: *Бялокозович Б.* Генрик Сенкевич и русская литература // *Бялокозович Б.* Родственность, преемственность, современность. М., 1998. С. 98–99.

11 См.: *Лотман Ю. М.* Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры IX–XIX вв. // *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. М., 2002. С. 413–416.

12 Хотелось бы оговорить тот факт, что в данной статье приводится незначительное количество материалов собственно из текстов двух романов. Это обусловлено упомянутым различием в методах работы с ними, что приводит к некоторому перевесу толстовских размышлений об указанном предмете.

13 *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 20-и тт. М., 1962. Т. 6. С. 301.

14 Там же. С. 10.

[15] См.: *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры (Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI–XIX вв.) // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000. С. 413–414.

[16] Цит. по: *Фемелиди А. Г.* Сенкевич. СПб., 1912. С. 365–366.

[17] Одним из немногих противников этого распространенного заблуждения является историк Я. С. Лурье: «Толстовский "дух народа" не соответствует традиционным славянофильским представлениям. Скорее под ним следовало понимать то "интегрирование" "бесконечно малых элементов свободы", которое определяло, по мнению автора, законы истории» (*Лурье Я. С.* После Льва Толстого. СПб., 1993. С. 31), а также философ И. Берлин (*Берлин И.* Еж и лиса // *Берлин И.* История свободы. Россия. М., 2001. С. 228–230).

[18] О своеобразии руссоизма Л. Н. Толстого см.: *Форнозов А. А.* Классики русской литературы и историческая наука. М., 1995. С. 118.

[19] Цит. по: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Кн. 2. 60-е годы. Л.–М., 1928–1931. С. 220.

[20] Вообще, следование не только фактам источников, но и «их духу в освещении событий» особо присуще именно этому роману «Трилогии» и отмечено многими исследователями творчества Г. Сенкевича (См.: *Горский И. К.* Польский исторический роман. С. 115; *Sandler S.* Wokół Trylogii. Wrocław, 1952 и др.).

[21] *Толстой Л. Н.* Указ. соч. С. 9.

[22] *Кареев Н. И.* Историческая философия графа Л. Н. Толстого в «Войне и мире». СПб., 1888. С. 25.

[23] См.: *Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002.

[24] *Толстой Л. Н.* Указ. соч. С. 16.

[25] Там же.

[26] *Шкловский В.* Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1927. С. 237.

[27] Там же. С. 238.

[28] *Сенкевич Г.* Собр. соч. в 9-и тт. М., 1984. Т. 3. С. 453.

[29] *Лескинен М. В.* Святые заступники обители: чудесная работа // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004. Подробнее о мифологизации А. Кордецким обороны Ченстоховского монастыря см.: *Kersten A.* Szwedzi pod Jasną Górą w 1655. Warszawa, 1975.

[30] *Кареев Н. И.* Историческая философия… С. 11.

[31] О некоторых примерах резкого неприятия романа и его причинах см.: *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 220–225; *Шкловский В.* Указ. соч. С. 39–43; *Экштут С. А.* Страсти по «мыльному пузырю» // Родина. 2002. № 8. С. 122–129.

[32] *Шкловский В.* Указ. соч. С. 64. Еще раз необходимо подчеркнуть, что подобная идея стала восприниматься уже как бесспорный факт в советской исторической науке: сторонником ее был, в частности, крупнейший российский советский историк, специалист по истории 1812 г., Е. В. Тарле.

[33] *Толстой Л. Н.* Указ. соч. С. 87.

[34] См.: *Горский И. К.* Исторический роман Г. Сенкевича. М., 1966. С. 86.

[35] *Панченко А. М.* «Народная модель» истории в набросках Толстого о петровской эпохе // Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. М., 1979. С. 70.

[36] *Шкловский В.* Указ. соч. С. 75.

[37] *Тарле Е. В.* Лев Толстой и миссия генерала Балашова // *Тарле Е. В.* Сочинения в 12-и тт. М., 1961. Т. 11.С. 752.

Л.Н. Титова

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР В ПРОСТРАНСТВЕ ЧЕШСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Заявленная тема оправдана не в последнюю очередь традиционной тесной связью культур двух сопредельных стран – Австрии и Чехии, политические, социальные, культурные и иные взаимоотношения которых на протяжении конца XVIII – первой половины XIX в. определялись отсутствием национальной самостоятельности Чехии. Это обусловило ряд специфических аспектов, определивших место и значение австрийского сценического искусства в пространстве чешской культуры.

Иными словами, при исследовании пространства чешской культуры рубежа XVIII–XIX и первой половины XIX в. мы считаем небезинтересным обратить внимание на наполнение его явлениями, знаками и мироощущением австрийского сценического искусства.

В этом плане в первую очередь внимание привлекают такие аспекты, как характер распространения потока культурной информации из Вены в Прагу – гастроли, рецензии в пражской прессе, оценки и отклики в мемуарной литературе на отдельные спектакли, а также репертуар театров венских предместий и других сцен; что принималось и что отталкивалось зарождавшейся чешской национальной культурой, иными словами, что заполняло ее культурное поле.

При анализе избранной темы важное значение закономерно имеет проблема исторического самоощущения чешского народа[1]. В конце XVIII – первой половине XIX в. искусству в Чехии отводилась роль пропагандиста и иллюстратора патриотических идей[2]. А потому национально-патриотическая тема в чешском культурном пространстве и связанная с нею образность занимают особое место, воплощаясь в разных видах искусства, разумеется, не синхронно и по-разному.

В Чехии, как и в ряде других стран Восточной Европы, этот аспект национальной проблемы имел дополнительную специфику, заключавшуюся в «соревновании» с более развитой, и к тому же занимавшей «руководящее» положение, австрийской культурой.

Вполне естественно, что при наполнении художественного пространства Чехии предпочтение отдавалось, в первую очередь, австрийской драматургии и театру. Здесь играли роль несколько факторов: коммуникативность этого вида искусства, его эмоциональная насыщенность, зрелищность, доходчивость художественной практики театра, тяготение к символу, аллегории, мифу, не в последнюю очередь – отсутствие стопроцентной грамотности чешской театральной публики, миграция которой в города из провинции все еще продолжалась и для которой «лучше и удобнее было смотреть и слушать, чем читать»[3].

Что же касается пьес австрийских авторов, входивших в репертуар чешского театра, то, несмотря на всю важность исторической тематики для культуры Чехии (на первом плане здесь выступают такие области культуры, как поэзия, проза, живопись, скульптура), мы не располагаем данными о том, что именно исторические драмы пользовались повышенным вниманием. На чешскую сцену, разумеется, попадали пьесы австрийского театра, прославлявшие героическое прошлое, национальные характеры и типы, подчеркивавшие своеобразие жизненного уклада, но все же богаче, ярче, выразительнее выступал иной пласт австрийской драматургии – музыкально-комедийный. Именно фарсы и комедии, прежде всего театров венских предместий, пользовались большой популярностью и в репертуаре пражского Сословного театра, и на сценах многочисленных «малых» – как их называют сейчас – сцен, рассыпанных по стране[4]. Особый успех у пражан вызывали одна из лучших пьес-сказок И. Н. Нестроя «Злой дух Лумпацивагабундус» в постановке Я. Н. Штепанека (1835), комедия «Алмаз короля духов» Ф. Раймунда в переводе ведущего чешского художественного критика Й. Кр. Хмеленского (1834). Заслугой поколения чешских будителей – драматургов, адаптеров и критиков на чешскую сцену попали произведения А. Бауэрле, Ф. Раймунда, И. Н. Нестроя, И. А. Глейха, драматургия которых была значительна и по художественной силе, и по тем сценическим возможностям, которые она щедро предоставляла театру.

Одной из причин преобладания в Чехии комедийно-драматического репертуара, в частности пьес-сказок, по сравнению с пьесами историческими (которых, кстати, и в количественном отношении в репертуаре венских театров насчитывалось меньше), была популярность у населения сказки, представлявшей естественную и значительную часть его художественного сознания. Многие зрители чешских спектаклей сохраняли живой контакт с чешской провинцией[5].

Подобное положение было и в Вене, где старые городские районы с начала XIX в. стремительно разрастались за счет сельского населения.

Традиционные сказки эволюционировали в то время в волшебные пьесы-сказки, в которых прекрасно сочеталось литературно-сценическое наследие с реальными картинками из жизни ремесленников, служанок, подмастерьев, т. е. низших социальных слоев городского населения. Противоречие между мечтой и действительностью не приводило к созданию трагических конфликтов; внимание драматургов сосредоточивалось на оптимистической перспективе, вере в будущее.

Мир сказки, рождавшийся под пером венских драматургов и их чешских адаптеров, опирался не только на народные истоки и представления, но зачастую и на сокровища античной мифологии, особенно же на аллегории эпохи барокко. Здесь выступают Любовь, Время, Зависть, Лето и т. п. Реже появляются потусторонние силы, но чешские переводчики стремились сблизить их с местными реалиями (хотя и не всегда удачно). Речь шла либо об изменении имени (Strojena – богиня моды: strojite – наряжаться), либо эти аллегорические фигуры занимали пространство известных исторических мест Чехии (в основном старинные замки), а в Праге – также общеизвестные районы и дома, такие, как Погоржелец, Петршин, Троя и т. д.

Как происходило вчленение австрийского сценического искусства в культурное пространство Чехии, свидетельствует судьба зингшпиля венского композитора Йозефа Вейгеля «Швейцарская семья» – наиболее популярного спектакля пражского Сословного театра сезона 1823/1824 гг.[6]

Предоставим слово Й. Кр. Хмеленскому: «Как страстно жаждали пражане, чтобы чешский язык зазвучал в оперных спектаклях... Состоялась премьера "Швейцарской семьи", и смотрите-ка! Устыдились враги, равнодушные признали достоинство нашего пения и даже восхищались им, а наши соотечественники торжествовали. Больший триумф чешского языка трудно было себе представить...»[7]. Эти слова чешского критика позволяют остановиться на некоторых интересных моментах.

Прежде всего, не подлежит сомнению, что деятели чешской культуры воспринимали оперу и как доказательство сценических возможностей родного языка, и как показатель зрелости чешской культуры вообще. Поэтому премьера австрийской оперы на чешском языке стала таким значительным событием общественной жизни страны, заняв важное место в репертуаре пражского Сословного театра, в литературе того времени (и в прозе, и в поэзии)[8], в корреспонденции деятелей культуры. Так, Фр. Палацкий подробно описывает Я. Коллару спектакль и реакцию на него различных слоев общества[9].

О месте, которое заняла эта венская опера в культурном пространстве Чехии, свидетельствует также ее «включение» в тему – национальный

Эрос и культура. Речь идет о том, что исполнительница главной роли оперы К. Кометова, видимо, не очень хорошо зная чешский язык, взялась брать уроки у одного из ведущих деятелей культуры того времени Фр. Л-Челаковского, воспылавшего любовью к своей ученице. К. Кометова нередко упоминалась в прессе как «патриотка», поскольку никогда не отказывалась участвовать в чешских спектаклях, что также способствовало разгоравшемуся чувству патриотически настроенного Челаковского. Новеллы Й. К. Тыла, а также мемуарная литература, широко отразившая и подробно комментировавшая эту ситуацию, несомненно, представляет собой также часть культурного пространства Чехии.

И, наконец, еще один момент. Й. Кр. Хмеленский, говоря об оперном ансамбле Сословного театра, продолжает: «Наши оперы стали гордыми соперниками немецких, и постановки на родном языке многих из них были осуществлены так, что пражские немцы и мечтать не могли о чем-либо подобном»[10]. Тем самым соперничество в сфере культуры развертывается и в области театрально-музыкального искусства – чешскому искусству необходимо было завоевывать *свои* позиции в *своем* культурном пространстве, оккупированном австрийской театральной культурой.

Одобряемым, «похвальным» вариантом творчества деятелей культуры в начале XIX в. было равноценное служение обеим культурам – чешской и австрийской. Так, например, в области сценического мастерства желательным и возможным являлось такое исполнение актером роли, которое бы удовлетворяло и австрийского зрителя, и чешского. В. Свобода, актер Сословного театра, представлял собой пример такого «слуги двух господ». Он вызывал восхищение публики своим блестящим талантом импровизации, естественным стилем исполнения и непринужденным поведением на сцене. Критик газеты «Ost und West» приходит к выводу, что «это прирожденный народный комик, обладающий редчайшим даром нравиться двум народностям – австрийской и чешской»[11].

Влияние пьес австрийского театра, в первую очередь репертуара сцен венских предместий, было настолько сильным, что чешскими драматургами-адаптерами перенимались даже разработанные ими жанровые картинки из городской жизни – цеховые праздники, сценки на ярмарках, площадях, игра в карты и т. д. Чешский зритель получал и конкретный образ Праги (реже – Брно). Как правило, это были центры публичной жизни чешской столицы: Чертовка с мельницей на Кампе, Угольный рынок, Карлов мост, Барвиржский остров. Довольно тщательно копировались моды и поведение горожан в общественных местах (например, прогулки по набережным Влтавы). При этом карикатурно заострялись сцены пражской жизни, образы и поведение пражан;

высмеивался разговорный чешский язык, нередко сочетавшийся с искаженным немецким.

Характерно, что пражские реалии, проникая в культурное пространство Чехии извне, из среды австрийского сценического искусства, в большинстве своем не отличались ни точностью, ни художественной достоверностью, но, несмотря на это, пользовались большим успехом и популярностью среди пражан, хотя уже в это время существовали такие «истинно» чешские комедии, как «Чех и Немец», «Пивовар в Сойкове» Я. Н. Штепанека, «Гадриан из Ржимсов», «Белые кони», «И доброе утро!» В. Кл. Клицперы. Это свидетельствует, в частности, о том, что текст перевода драматического произведения априори понимался как «*свой*», а не как средство агрессивного (по выражению Вл. - Мацуры[12]) освоения чужой культуры (последнее, в частности, характерно для переводов научных трудов – языковедческих, в первую очередь, а также работ по математике, физике, физиологии и др.)

Это особенно типично для переводческой деятельности Й. Юнгмана, занимавшего активную позицию между читателем и автором переводимого текста, разъясняя, исправляя, дополняя его, формулируя собственные взгляды на предмет, исследуемый автором[13]. Повторим еще раз, что переводчики австрийских (и других иноязычных) драматических произведений никогда не вносили в текст собственную информацию, не «исправляли» встречавшиеся там чешские реалии (за исключением некоторых моментов, относившихся лишь к волшебным пьесам-сказкам, о чем говорилось ранее), считая их как бы изначально «своими». Об этом, в частности, свидетельствуют слова известного чешского ученого, критика, переводчика Я. Э. Пуркине: в предисловии к своим переводам «Лирических стихотворений» Шиллера Пуркине пишет, что переводы эти он воспринимает как реакцию на давление, испытываемое чешской культурой со стороны культур чужеродных, а потому считает своим правом и даже долгом «использовать творчество зарубежных соперников, присвоив (přinárodnit sobě) все, что есть у них лучшего и благородного»[14]. Иными словами, речь идет о своего рода «расплате»: «Нам, славянам, до боли обидно, что вдоль всех границ, а также и в самой нашей земле, немцы, итальянцы и венгры стремятся лишить чешской национальности народ наш и высшие сословия, будем же и мы стараться отомстить им самым благородным способом, присвоив самое достойное, что создано ими в сфере духовной»[15].

Относительно места переводов в культурном пространстве Чехии, а также характера этих переводов, можно отметить, что, начиная с 30-х годов XIX в., сопротивление столь плотному заполнению ими чешского

театрального искусства возрастает, о чем, в частности, свидетельствует полемика двух ведущих газет того времени – «Česká včela» Фр. Л. Челаковского и «Kvety» Й. К. Тыла[16]. Хотя еще раньше, в 1819 г., Фр. Палацкий писал Й. Юнгману о том, что лучше худшие оригинальные работы, нежели «с немецкого переведенные либо заимствованные»[17].

По данным чешской и австрийской печати можно также судить о переводах пьес австрийских авторов и введении их в культурное пространство Чехии. Общеизвестно, что многие деятели чешской культуры родились и воспитывались в Австрии, неоднократно переезжали из Вены в Прагу и обратно, публикуя в прессе обеих столиц свои впечатления о театральной жизни Вены. В Праге не было недостатка в немецкоязычных газетах, при этом некоторые полностью повторяли материалы австрийской печати на чешском языке. В качестве примера можно привести хотя бы такие широко распространенные в Чехии журналы, как «Český lidumil» Я. Гибла, представлявший собой перевод венского журнала Фр. А. Пабста, «Světozor» Шафарика издавался с теми же иллюстрациями, что и австрийская «Panorama», к тому же большинство отзывов на спектакли[18] давались в переводе на чешский язык. Материалы о театральной жизни Вены, представлявшей на рубеже XVIII–XIX вв. крупную сценическую площадку Европы, занимали в этих изданиях значительное место.

Австрийский театр получил отражение почти во всех видах чешского искусства, в том числе и в живописи. Вена – наряду с Парижем – была традиционным местом притяжения для пражских художников, почти все они обучались в венской Академии художеств. Знакомство с художественной жизнью одного из крупнейших европейских культурных центров того времени, картинные галереи аристократов, богатейшие библиотеки, активная театральная жизнь австрийской столицы – все это оказало сильное воздействие на художников, как и на других деятелей чешской культуры, в творчестве которых шел процесс закрепления национальной самобытности и органическое освоение европейских традиций.

Для нашей темы было бы небезынтересно остановиться на театральном характере чешской живописи рубежа XVIII–XIX вв. Впервые на это обратил внимание чешский искусствовед И. Коталик, отметивший в одной из своих работ театральный характер картин братьев Фр. и Г. Грегоровых, изображавших виды Вены и Праги[19]. Однако это можно считать типичной чертой творчества и других чешских живописцев, начиная с Л. Кела и Фр. Кс. Прохазки вплоть до К. Манеса. В их полотнах мы нередко встречаемся со сценами из австрийских (Раймун-

да, Грильпарцера) и чешских (Штепанека, Клицперы, Тыла) пьес. И в исторической чешской живописи можно найти сходные мотивы с «патриотическими драмами из отечественной истории» Фр. Гуринского, Й. Ливеды и других авторов, как пьес сценических, так и «драм для чтения» («книжных» драм). На задниках декораций исторических пьес обычно изображались развалины старинных чешских замков[20].

Остановимся подробнее на художественном творчестве Л. Кола (1746–1821). Он пробует силы почти во всех жанрах – пишет пейзажи, портреты, исторические композиции, много и плодотворно работает в жанре архитектурного пейзажа. Важной вехой в творчестве Л. Кола и этапным в развитии чешского изобразительного искусства периода Просвещения стало создание цикла из 12 гравюр «История Чехии в картинах» (1788–1789). Эти картины стоят у истоков чешской исторической живописи, превратившейся в первой половине XIX в. в самостоятельный жанр национального изобразительного искусства. Исторический цикл Кола берут за образец позднейшие чешские художники, в первую очередь А. Махек («Чешская история в картинах», 1822).

Характерно, что ряд произведений цикла Л. Кола напоминают типичные театральные мизансцены: картины «Смерть св. Вацлава», «Основание костела в Левом Градце князем Борживоем», «Смерть Бржетислава» и некоторые другие ассоциируются с оригинальными патриотическими пьесами из чешской истории драматургов-просветителей В. Гама, А. И. Зимы, М. Штвана, М. Майобера, составлявшими в 80–90-е годы XVIII в., наряду с переводными пьесами, репертуар первых пражских сцен «Боуда» и «У Гиберну». Классическое спокойствие фигур, оживляемое мягкими театральными жестами, изображение замков и храмов в духе театральных декораций того времени, применение принципа сценического пространства в композиции – все это позволяет говорить не только об общем стиле искусства Просвещения, но и о влиянии театра на живопись того времени. Не случайно В. Волавка сравнивает творческую манеру Л. Кола с работами Й. Платцера, много и плодотворно работавшего для чешского театра[21].

На рубеже XVIII–XIX вв. в Чехии получают большое распространение фарфоровые фигурки австрийских актеров, среди них фигурка Ф. Грильпарцера – одного из наиболее популярных венских актеров XIX в.

Чешский театр, активно впитывавший австрийское сценическое искусство, способствовал созданию отечественной литературы, чешского литературного языка, занял значительное место в пражской публицистике, музыкальной культуре, оказал определенное влияние на живопись, на всю общественно-культурную жизнь страны.

Обязательными номерами программ балов, «бесед», «академий» были драматические сценки из патриотической истории либо современной жизни[22]. При этом существовал не только *пражский* чешский мир. Плотная сеть любительских трупп в первой половине XIX в. охватила всю Чехию. В их репертуаре внушительное место занимали фарсы, комедии и исторические драмы австрийских авторов[23].

К 60-м годам XIX столетия процесс включения австрийского театра в общественно-культурную жизнь Чехии значительно усложняется. «Сладкий плен» традиций и преемственность уступают место иным стихиям, обусловленным интонациями, мироощущением, отличными от национально-патриотической темы и образности австрийского театра, заполнявших культурную жизнь Чехии конца XVIII – первой половины XIX в. Несмотря на это, Австрия с ее национальным менталитетом и живучестью романтических традиций в философии, литературе и музыке, фольклорной красочностью, стихийной радостью познания окружающего мира, динамизмом в драматургии, на протяжении всего XIX столетия оказывала сильное воздействие на чешскую культуру, плотно наполняя своими знаками и образами ее пространство.

Примечания

1 Г. П. Мельников удачно определяет характер этого самоощущения «историоцентризмом культурного сознания». См.: *Мельников Г. П.* Патриотические образы в искусстве стран Восточной Европы XIX – начала XX века // Европейское искусство XIX–XX вв.: исторические взаимосвязи. М., 1998. С. 110.

2 См.: *Титова Л. Н.* Образы и знаки истории в чешской культуре XVIII–XIX вв. М., 1996.

3 *Kačer M.* Václav Thám. Praha, 1965. S. 21.

4 См. подробнее: *Титова Л. Н.* Любительский театр и чешская культура XIX века // Славяне и Запад. М., 1975. С. 98–113.

5 См.: *Титова Л. Н.* Театр и чешская городская культура конца XVIII в. // Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. М., 1976. С. 85–124.

6 Премьера оперы «Швейцарская семья» состоялась 23 декабря 1823 г.

7 Цит. по: *Chmelenský J. Kr.* Sebrané spisy veršem i prosou. Praha, 1870. Vol. V. Sv. 1. S. 300.

8 См., например, новеллы Й. К. Тыла и стихотворения Фр. Я. Рубеша; в некоторых из них описывается спектакль, премьера, реакция публики, сама любовная линия Фр. Л. Челаковского и К. Кометовой.

9 *Palacký F.* Spisy drobné. Praha, 1903. Sv. III. S. 150.

10 *Chmelenský J. Kr.* Op. cit. S. 271.

11 Ost und West. 1840. S. 55.

12 *Macura V.* Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ. Praha, 1983. S. 71–72.

13 Ibid. S. 84.

14 *Purkyně J. E.* Sebrané spisy. Sv. XI. Básně a překlady. Praha, 1968. S. 67.

15 Ibid.

[16] См. об этом подробнее в кн.: *Otruba M., Kacer M.* Tvurčí cesta Josefa Kajetána Tyla. Praha, 1961.

[17] *Palacký F.* Korespondence a zápisky. Praha, 1911. Sv. III. S. 36.

[18] Следует учитывать, что, как бы обстоятельно, во всех подробностях критик не анализировал пьесу, его комментарий все равно оказывается вторичным по сравнению с художественным впечатлением, производимым непосредственно на зрителя.

[19] *Kotalík J.* Sborník Národního musea v Praze. Rada C. Praha, 1967. Sv. II. S. 1–2.

[20] См.: *Volavka V.* České malířství a sochářství 19. století. Praha, 1968. S. 18.

[21] Ibid. S. 16.

[22] См.: *Титова Л. Н.* Чешская культура первой половины XIX века. М., 1991. С. 153–161.

[23] См.: *Титова Л. Н.* Любительский театр и чешская культура XIX века ... С. 100.

Т.И. Чепелевская

ИСКУССТВО РАЗРУШЕНИЯ ГРАНИЦ: РЕГИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ СЛОВЕНИИ

Для понимания культуры Словении понятие границы является весьма важным. Это небольшое европейское государство находится на пересечении самых разных границ: внешних – с соседними государствами: Австрией, Италией, Хорватией, Венгрией; и внутренних – между краями и областями самой Словении.

Как национальное целое, она официально сформировалась впервые в 1918 г. В новом государстве – Королевстве сербов, хорватов и словенцев (позже – Югославии) она существовала как объединение исторически сложившихся еще в период средневековья провинций. И хотя они обладали своими региональными особенностями – природными, языковыми, культурными, четких, маркированных границ между ними, как правило, не существовало, как не существовало долгое время и резкого выделения центра и периферии. Более того, в своем культурно-историческом развитии каждая провинция испытывала ощутимое (а в определенные периоды и весьма ощутимое) влияние ближайших соседей: Штирия и Каринтия – Австрии, Приморье – Италии, Прекмурье – Венгрии, Истрия – Хорватии. Следует добавить, что к моменту вхождения словенских земель в объединенное Королевство приблизительно 1/3 территории, населенной словенцами, с такими городами, как Триест, Горица, Целовец, Бельяк, оказалась за пределами нового государства. После Второй мировой войны национальные чаяния словенцев на объединение с отторгнутыми территориями остались нереализованными (переговоры по вопросу о зоне Триеста не принесли желаемого результата). Помимо этого, вынужденная эмиграция политических противников новой Югославии, среди которых было много известных литераторов и общественных деятелей, привела к возникновению новых словенских землячеств в Аргентине, Канаде и США[1].

Все эти исторические события привели к тому, что словенская культура и особенно литература начали развиваться на пространстве, дале-

ко выходящем за пределы государственных границ. Сейчас в словенском литературоведении для обозначения разных литературных потоков утвердились такие обозначения: «матична» литература Словении, а также «замейска» (или «здомска») и «изеленска», представляющие литературы ближнего и дальнего зарубежья.

В данном исследовании речь пойдет, в первую очередь, о литературе самой Словении. И особое внимание представляет региональный аспект, т. е. этапы развития литератур отдельных регионов и их место в общесловенском культурном процессе. Хочется обратить внимание, что в таком ракурсе данный вопрос еще не рассматривался в отечественной славистике. Однако в последнее десятилетие внимание к изучению этой проблематики в самой Словении заметно возросло, о чем свидетельствуют и работы известных литературоведов Мирана Хладника, Йоже Погачника и других, а также проводимые в разных городах дискуссии по проблеме регионализма в культуре.

В XIX в., когда на повестке дня стоял вопрос о кодификации единого словенского языка и его орфографии (знаменитая «азбучная война»), весьма популярным было понятие «объединение», сфокусированное в программе «Объединенной Словении», а не понятие «регионализм». Словенская национальная программа «Объединенной Словении» подразумевала включение всех провинций, населенных словенцами, в целостную структуру, государственно-политические рамки существования которой не были достаточно определены даже для ее создателей.

Вместе с тем, словенские поэты, уже начиная с Валентина Водника, прославляли в стихах свои «малые» родины. Так, Симона Енко заслуженно называли поэтом Шорского поля, Симона Грегорчича – «соловьем Горицы», Сречко Косовела – поэтом Краса, а Алойза Градника – певцом Горишских Брд. Но их произведения, как правило, были проникнуты также идеями общенародного патриотизма. Особенно ощутимо этот процесс выразил знаменитый словенский поэт Франце Прешерн, в стихах которого краевые понятия «краинский», «краинец» последовательно вытеснялись понятиями родовыми – «словенец», «словенский»[2].

Иными словами, культура, литература постепенно формировалась в рамках отдельных локусов, но не замыкалась в собственных границах, а искала и обретала точки пересечения с культурой пограничных и отдаленных локусов (ареалов). Так формировался некий зародыш, некая хрупкая субстанция, имеющая черты, схожие для всех локусов.

Своеобразный бум региональной литературы наступает в период 1920–1940-х годов. Несомненно, это было связано с изменившимися политическими условиями. Падение Австро-Венгрии и реализация на-

циональной программы «Объединенной Словении» в рамках югославянского государства (хотя без Приморья и большей части Каринтии) сняли угрозу существованию единого политико-административного и культурного пространства. И литература, чутко отреагировав на эти преобразования, сразу же обратилась к региональной тематике[3].

В 1920–1930-е годы словенская литература развивалась в атмосфере напряженных философских и идеологических споров. Наряду с традиционно влиятельной католической церковью, выступавшей против различных материалистических философских течений, примерно с начала 1920-х годов определенный вес начинает приобретать марксистская идеология.

Словенские руралисты («деревенщики») – как клерикальной, так и социал-демократической ориентации – отстаивали тезис о «самобытной деревенской культуре», противопоставляя ее «цивилизации города». Они полагали, что послевоенный идейный и духовный кризис может разрешить лишь вмешательство неиспорченного сельского духа. Именно их идеи оказывали большое влияние на словесность, совпадая с представлениями многих нереволюционно настроенных литераторов о крестьянском, доморощенном реализме[4]. Литературные дебаты известных критиков того времени (среди них Божидар Борко, Антон Дебеляк, Иво Брнчич) на страницах крупнейших словенских изданий также подстегивали читательский интерес к этой литературе.

Именно тогда литература крестьянской тематики стала доминирующей. Современные словенские исследователи до сих пор продолжают поиски уточняющих терминологических определений для произведений этой обширной группы. Так, например, профессор Люблянского университета Миран Хладник последовательно отвергает для определения «региональная» литература синоним «провинциальная» как термин с намеренно сниженным, подчеркивающим неравноценность литературных явлений значением. Ученый предлагает разделить весь корпус региональной литературы на «домачийску» (от слова «домачия» – дом, родовое гнездо, родина) и «покраинскую» (или региональную) литературу. В произведениях первой подгруппы, по его мнению, на первый план выступает история семьи и рода. Судьба отдельной личности как бы растворяется в судьбе коллективной. Для произведений второй подгруппы характерно отсутствие выраженной фабулы, что возмещается местной фольклорной, этнографической или лирической описательностью[5].

Выделяя общие черты, характерные для произведений, относимых нами, вслед за М. Хладником, к региональной литературе, сле-

дует отметить, что в первую очередь они были адресованы жителям определенной провинции – отсюда особо трепетное внимание к природе и быту, подробные описания народных обычаев и обрядов, верований и предрассудков, использование фольклорных сюжетов. Огромное значение имело и обращение к живому разговорному языку, опирающемуся на местный диалект, так что некоторые издания произведений даже сопровождались специальными словарями, объясняющими значение диалектных вариантов слов.

Ведущим мотивом оказывался, как правило, мотив возвращения к земле, ее «живительным силам» (здесь можно отметить и влияние романов Кнута Гамсуна «Соки земли» и Владислава Станислава Реймонта «Крестьяне», переводы которых на словенский язык появились в начале 1920-х годов). Сквозной была и тема традиционного конфликта города и деревни, при разработке которой многие авторы грешили намеренной идеализацией крестьянства.

Практически ни одна из провинций Словении не осталась «неохваченной», хотя объем региональной литературы Крайны был наибольший и как бы распадался на несколько подгрупп в соответствии с ее внутренним делением.

Так, доленьское крестьянство, о котором еще в XIX в. писали автор первого словенского романа Й. Юрчич («Соседов сын», 1868) и Й. Стритар («Содниковы», 1878), в своих фольклорно-этнографических повестях воспел Фран Яклич (1868–1937). А жителям и природе Белой Крайны и Доленьской посвятили свои повести и романы Лойзе Зупанц («Старый Хрк», 1934; «Третий род», 1938; «Мельницы стоят», 1945) и Йоже Дулар («Земля и любовь», «Крка умирает», 1943). Внутреннюю Крайну и крестьянский уклад ее сел и деревень описали в своих рассказах 1930-х годов Янез Ален и Ян Плестеняк.

Были и неожиданные открытия. В конце 1920-х годов благодаря повести Матии Малешича «Хлеб» (1927), а позже произведениям Мишко Краньца (1908–1983) словенский читатель впервые познакомился с Прекмурьем.

Жизнь крестьян Каринтии представил Иван Матичич (повестью ярко выраженного патриотического звучания «Мощь земли: Повесть села», 1931) и один из представителей социального реализма Прежихов Воранц.

В центре повышенного внимания писателей оказались также Приморье и Штирия. В Приморье крестьянскую тематику разрабатывали Иван Альбрехт, Андрей Будал, Франце Бевк, а позднее Нарте Великоня и Цирил Космач. О крестьянстве разных областей Штирии создавали

свои произведения Иван Потрч («Сын», 1939), а в годы войны и в послевоенный период Станко Коципер («Горец», 1942), Антон Инголич («Жажда», 1946), Янез Швайнцер («Выстрелы на границе», 1955) и др.

Характеризуя литературный процесс межвоенного периода в Словении, следует выделить из общего потока творчество писателей, которых критика относит к течению социального реализма[6]. В романах и повестях П. Воранца, М. Краньца, А. Инголича, новеллах и рассказах Ц. Космача и И. Потрча крестьянская тема освещалась в подчеркнуто социальном плане. Не случайно поэтому словенские историки литературы часто не относили их творчество к региональной литературе, ограничиваясь лишь упоминаниями о месте действия отдельных произведений.

Своеобразной оппозицией творчеству социальных реалистов выступали произведения, в которых выражались охранительные идеи, крестьянство и жизнь на селе изображались совсем в ином ключе. К таким произведениям можно отнести роман С. Коципера «Горец». Он вышел в 1942 г. в оккупированной Любляне и сразу получил литературную премию имени Ф. Прешерна. Но из-за вынужденной эмиграции его автора сразу после войны роман был практически неизвестен не только в нашей стране, долгие годы о нем несправедливо умалчивали и в Словении, а его переиздание осуществлено лишь в 1994 г.

По утверждению самого автора, роман стал своеобразным гимном его родной земле, гористой Прлекии, родине штирийских виноградников и виноградарей. Вот как объяснял С. Коципер истоки замысла своего произведения в письме к редактору журнала «Dom in svet» Тине Дебеляку: «Земля, моя солнечная Прлекия, самим Богом подаренные горы! Моей любовью к ним проникнуты и мои герои... Важно лишь одно: остаться верным земле и своей матери, то есть той мудрости, которой они одаривали меня, когда я был еще ребенком. Это та сила, которая заставляет браться за перо. Я хотел бы воссоздать картину моей Прлекии такой, чтобы она дошла до самого сердца. Только этого я хотел и этому был бы рад!»[7].

В отличие от представителей социального реализма, ставящих в центр внимания процесс распада патриархального крестьянского мира и обесценивания его исконных духовно-нравственных ценностей, С. Коципер пытается этот мир восстановить, утвердить непреходящую значимость таких начал, как Бог, Земля, Семья (Любовь)[8]. Эти три начала для него неразделимы и определяют духовный смысл жизни крестьян. В основе сюжета – хроника семьи виноградарей и пахарей Лакичей: деда, сына и внука, судьба которых тесно связана с жизнью общины в предвоенные годы. Главным для писателя становится раскрытие роли крестьянства,

которое, по его убеждению, и с ним нельзя не согласиться, является хранителем словенского этноса. Авторскому идеалу – «пропитанному солнцем горцу» соответствует образ внука Людвика, истинного наследника земли и виноградников. И поэтому в романе подробно описываются этапы его взросления и мужания, постепенного осознания им своей неразрывной связи с землей, с родными горами. Правда, произведение отличает выраженная тенденция к идеализации, которая ощущается и в подчеркнуто положительном характере главного героя, и в красочных, почти буколических описаниях сельских праздников, а порой в психологически немотивированных поступках героев. Образы других персонажей романа призваны, по мысли С. Коципера, еще больше подчеркнуть основную идею произведения. Так, пагубность отрыва от земли ради поисков другого, более легкого пути в жизни олицетворяет трагический образ отца героя – Конрада, гибнущего в безрезультатных поисках нефти. А на примере судьбы Юлики, возлюбленной Людвика, отказавшейся от жизни в городе и возвратившейся в родное село, С. Коципер раскрывает традиционное для словенской крестьянской прозы противостояние аграрного и урбанистического начал, отдавая явное предпочтение первому. Наиболее яркие страницы «Горца» связаны с описанием последних минут жизни Янеза, самого старшего Лакича. Картина смерти старого хозяина и старой лозы, которая должна уступить место новым, молодым побегам, имеет глубокий символический смысл.

Роман «Горец» как бы подводил итоги многолетней дискуссии в словенской прессе разной ориентации в 1920–1930-х годах по вопросу об образе нового героя современной литературы. В противовес героям-борцам, канонизируемым в творчестве социальных реалистов, Коципер предлагает свое видение этой проблемы. Герой его романа – хранящий верность патриархальным идеалам «аграрного культурного архетипа» (Й. Погачник), преданный земле, считающий труд на ней источником морального и физического здоровья словенский крестьянин – вот тот новый «добрый человек», новый герой литературы, причем литературы без региональных границ, о котором мечтал идеолог новой литературы, главный редактор журнала «Dom in svet» Т. Дебеляк.

В послевоенный период обращение к региональной тематике в литературе заметно сократилось. Можно назвать лишь отдельных авторов: Марьян Томшич, рассказывающий в своих книгах («Оливы и соль», 1983; «Шавринки», 1985) о жителях Истрии; Драго Кухар, сюжеты произведений которого переносят читателя в Прекмурье; Милан Липовец, представивший словенскому читателю Бркине (роман «Люди у дороги», 1961) и некоторые другие.

В этом ряду особое место принадлежит М. Томшичу (р. 1939), творчество которого интересно как пример художественного восприятия «через границу», образец того, как житель одного региона Словении, попав в другой ее регион, делает попытку (и весьма успешную) представить его особенности для своего читателя. После учебы в Мариборе (центре южной Штирии) Томшич поступает в Люблянский университет на философский факультет и после его окончания попадает в Истрию для прохождения военной службы. Затем решает остаться в Приморье, избрав для себя учительскую стезю, но вскоре переключается на литературную работу: пишет сценарии для мультфильмов и радиопьес. Его книги, посвященные Истрии, не просто этнографические и бытовые зарисовки во многом не знакомой ему жизни. Они наполнены и философскими размышлениями, отражающими глубинное проникновение писателя в жизнь людей этого региона. Он представил совершенно новый для словенской литературы человеческий пласт: героями его романа «Шавринки» стали женщины Приморья, которые издавна занимались работой, сравнимой с трудом русских коробейников. Они бродили по селам Истрии, собирали у крестьян яйца и продукты в обмен на одежду и предметы первой необходимости, а затем отправлялись в Триест, чтобы там продать свой товар и закупить все то, что пользуется спросом у крестьян. Так они ходили по дорогам Приморья, обычно пешком, иногда верхом на маленьких осликах, неся на голове широкие корзины со своим хрупким товаром, выполняя подчас функции и почтальонов, и «живой газеты». Книга, собранная из отдельных новелл, представляет целую галерею разных психологических типов: женщин, реже мужчин, из бедных крестьянских семей, которые с ранних лет посвящают себя этой нелегкой работе – круглый год, в любую погоду проводить время вне дома в дороге, чтобы заработать деньги для семьи, помочь родным. Их путешествия, встречи в пути, самые разнообразные истории помогают автору дать развернутую картину жизни послевоенной нищей словенской Истрии с еще не зажившей раной, вызванной отторжением Триеста. И хотя М. Томшич уделяет внимание многим шавринкам и шавринам, но в центре всегда оказывается его любимая героиня Катина, которую один из персонажей книги выделяет среди всех не только благодаря ее красоте и уму, но и особому характеру: «Она была полна огня, внешне не проявляющегося, но который ощущал любой человек. В ней была некая сила; порой тихая, порой резкая и дикая сила, а иногда мягкая и теплая, материнская. Она представлялась ему как холм, как долина»[9]. Такой доброй и отзывчивой, естественной и простой она была не только со своими родными и друзьями-шавринками, но и с теми, с кем ее на

длинных дорогах сталкивала жизнь – такими же, как и она, бедными крестьянами из затерянных среди холмов словенских сел. Следует отметить, что при всем огромном интересе писателя к самой Истрии, ее природе, обычаям и верованиям ее людей, все же главным для него остается внимание к человеку. Это придает его прозе отчетливый нравственно-философский аспект.

Подобная особенность характерна и для советской деревенской прозы 1970 – начала 1980-х годов (В. Белов, Б. Можаев, А. Иванов, Ф. Абрамов и др.). Правда, в произведениях этих писателей обнаруживается также и отчетливое тяготение к эпическому охвату событий, изображению характеров в их историческом движении (А. Иванов «Вечный зов», 1970–1979; Ф. Абрамов «Пряслины», 1958–1980 и др.). Словенский писатель, обращаясь к жизни Приморья, не претендует на всеобъемлющий охват событий с выявлением места в общем историческом потоке послевоенной Истрии. Однако его герои и героини – простые крестьяне со своими повседневными заботами, шавринки, круглый год путешествующие по горам и долинам, не раз обращаются к серьезным и вечным вопросам бытия, размышляют о мудрости природы и ее превосходстве над любыми, записанными в умных книгах истинами. Их волнуют роль и место человека в этой жизни, беспокоит будущее родной земли, то, какой она станет через сто лет (глава «Те тонкие рученьки, которые меня обнимали»). Так писатель переводит идею произведения, явно относящегося к региональной литературе, в плоскость общесловенскую и даже общечеловеческую. И тем самым еще раз доказывает, что его изначальной художественной задачей являлось не столько выделение особого, отличного, регионального, сколько общего, родового начала, присущего словенцам из разных краев.

Думается, что как бум региональной словенской литературы в межвоенный период, так и относительное охлаждение к этой тематике в более поздние годы имели свои причины. До начала 1920-х годов, пока не были решены проблемы территориально-политической принадлежности словенских земель и не реализовалась общенациональная программа «Объединенной Словении», региональная тематика не выступала на первый план, хотя постоянно и присутствовала в литературе в той или иной степени. Во многом это было связано с проблемой единого языка, утверждению которого могло бы нанести огромный ущерб литературное творчество на диалектной основе, способное оказать отрицательное воздействие на общую тенденцию к культурной гомогенизации.

Регионалистика расцвела пышным цветом только после того, как выделение, подчеркивание специфических местных особенностей, в

том числе и языковых, уже не могли угрожать национальной программе объединения. При этом словенская региональная литература в наиболее интенсивный период своего развития имела явно выраженное мобилизационное значение: она стремилась познакомить читателей с жизнью малоизвестных словенских регионов и тем самым способствовала не только развитию взаимного интереса, но, главное, созданию общего культурного пространства. Эта литература имела важное значение и для жителей «отрезанных» («zamejskih») областей бывшей общей национальной территории, так как поддерживала и укрепляла в них национальную память.

Итак, словенское культурное пространство на протяжении огромного исторического периода было ограничено и пересекалось самыми разными по своей сути и значимости границами. На этом пространстве, которое располагается на условной границе Центральной (Средней) Европы и Балканского полуострова и которое словенский исследователь Й. Погачник справедливо назвал «территорией стыков»[10], оказались объединенными сразу несколько весьма близких друг другу этнических и культурных микроареалов. Население каждого из них на протяжении более тысячи лет, несмотря на порой растущую интенсификацию ассимиляционных процессов с разных сторон, продолжало сохранять общую центростремительную тенденцию в направлении словенского ядра, тем самым поддерживая и укрепляя (правда, в разной степени) общесловенское национальное самосознание.

Процессы отталкиваний и притяжений, протекавшие по-разному в разное время и в разных местах этой территории, заставляли иначе актуализировать представителей разных микроареалов свою этническую, культурную, языковую ипостась. Именно в этом ключе проходили процессы осознания единства потребностей на фоне общих задач жизнеобеспечения, а также процессы осознания многообразия различий, разногласий между «своим» и «чужим». Как отмечает В. Н. Топоров, такое единство-согласие и многообразие-разногласие столь же естественны, сколь и необходимы. «Сочетание единого и разного как раз и ведет каждый народ в кругу других народов к тому, чтобы "природный" детерминизм бытия все более эволюционировал к ситуации свободного выбора и доброй воли – к тому, что делает народ новой категорией иного, более высокого нравственного уровня – пресуществляет его в *народ-личность*»[11].

Если вернуться к проблеме границ или стыков, согласно определению Й. Погачника, то возникает необходимость разделять внешние и внутренние границы этого пространства.

Внешние границы, отделяющие в сознании носителей словенской культуры «свое» от «чужого» (в данном случае инонационального: немецкого, итальянского, венгерского), но еще не превратившиеся в «сплошную, охраняемую на всем ее протяжении линию», оказывались «точкой схождения-пересечения двух направлений ("своего" и "чужого"). Они сводились на нет при неблагоприятных обстоятельствах и, напротив, сводили "свое" с "чужим" и открывали друг другу путь внутрь себя при благоприятных условиях»[12]. С другой стороны, внутренние, региональные границы, рассекающие общее словенское культурное пространство, оказываются еще более прозрачными, размытыми. Они не разрушают того единства, которое на протяжении веков поддерживалось осознанием общих задач жизнеобеспечения, общей охранительной идеи. В свете этого самосознание словенского народа можно рассматривать и как *единство-согласие* носителей разных региональных традиций (девиз XIX в., провозглашенный Я. Блейвесом), и как *многообразие-единство*, в качестве основного тезиса выдвинутое на дискуссии по проблеме «Культура и регионализм» в начале 1990-х годов[13]. Один из участников этой дискуссии, Ермин Кржичник, развивая тему «Единая Словения или Словения краев» отметил: «Мы рассматриваем Словению как общественный организм, как открытую, отзывчивую, (схоластическую и динамическую) органичную систему», такую, которая «автоматически стремится к единым целям и располагает автономной энергией движения» и при этом функционирует так, что перетекание энергии (включающей не только материальные, но и духовные ресурсы народа) происходит в системе авторегуляции, отзываясь на внешние импульсы и реагируя на внутреннее напряжение[14]. Оценивая современные дивергентные тенденции в Словении, связанные с развитием идеи регионализма и полицентризма, автор подчеркивает в заключение, что эти тенденции могут «генерировать окончательную историческую ликвидацию словенства»[15]. С этим трудно не согласиться.

Интересно, как отреагирует на эту угрозу региональная литература?

Примечания

1 Большая группа словенских деятелей культуры и литературы оказалась после 1945 г. в эмиграции в Аргентине и Канаде (Т. Дебеляк, С. Коципер, З. Симчич, К. Маусер и др.). В Буэнос-Айресе в 1953 г. была создана «Словенска културна акция». Эта общественная организация, объединившая представителей творческой интеллигенции словенской диаспоры, с течением времени сумела установить прочные культурные

контакты не только со словенскими эмигрантскими кругами в других странах мира, но и самые тесные связи с общественностью в самой Словении. На протяжение многих лет ими ведется активная работа: печатаются газеты и журналы, выходят книги на словенском языке, организуются встречи и многосторонние научные и культурные мероприятия, знакомящие словенскую общественность с жизнью словенских диаспор за рубежом. Сейчас за границей по приблизительным подсчетам проживают более 500 тыс. словенцев, а их общее число насчитывает около 2 млн.

2 Об этом подробнее см.: *Чепелевская Т. И.* А. С. Пушкин и Ф. Прешерн: о некоторых тематических параллелях в творчестве поэтов-современников // Славянский альманах 2000. М., 2001. С. 311–319.

3 Если попытаться для сравнения проанализировать процесс развития так называемой региональной литературы в России, то период ее расцвета следует отнести к середине XIX в., когда огромный интерес к жизни народа вызвал небывалый всплеск такой литературы. На этой волне, во многом под влиянием жанра физиологического очерка, получает развитие и жанр художественно-этнографического очерка. Одним из наиболее ярких его представителей был С. В. Максимов. С течением времени возникает целая школа, в которой заметную роль играли писатели-областники. К концу XIX в. появились даже своего рода малые классики: на Урале – Д. И. Мамин-Сибиряк, в текстильном Поволжье – Ф. Д. Нефедов. Расцвету так называемой областнической литературы в России способствовал огромный интерес к местным особенностям различных краев и регионов, которые рассматривались на примере жизни простого народа. Вместе с тем, фокусирование внимания на местных обычаях, обрядах у писателей этого направления осуществлялось не с целью выделить или отделить местное от целого, а с желанием увидеть в отдельном то общее, что представляла собой Россия. В этой тенденции можно усмотреть несомненное родство между областнической литературой России и словенской региональной литературой, где главным также оказывалось движение от отдельного к целому, от особенного к единому.

4 Об этом см.: *Сонькин В. В.* Словенская литература // История литератур западных и южных славян. Т. III. Литература конца XIX – первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год). М., 2001. С. 637–668.

5 *Hladnik M.* Regionalizm in slovenska književnost. Ljubljana, 1998. S. 110.

6 Об этом см.: *Рябова Е. И.* Основные направления в межвоенной словенской литературе // Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970. С. 131-159.

7 Цит. по: *Pogačnik J.* Idila kot aktivno življenjsko načelo // Sodobnost. Ljubljana, 1992. Št. 2. S. 202.

8 См. об этом: *Pogačnik J.* Op. cit. S. 202–215.

9 *Tomšič M.* Šavrinke. Ljubljana, 1991. S. 45.

10 *Pogačnik J.* Med Lepo Vido in Martinom Krpanom (Slovenski kulturnozgodovinski fenotip) / / Sodobnost. 1999. S. 3–4. S. 262.

11 *Топоров В. Н.* Функции границы и образ «соседа» в становлении этнического самосознания (русско-балтийская перспектива). Материалы круглого стола «Проблемы культурного пограничья» // Советское славяноведение. М., 1991. № 1. С. 32.

12 Там же. С. 29.

13 Материалы дискуссии были напечатаны в мариборском журнале «Dialogi» (1991–1992).

14 *Kržičnik E.* Edina Slovenija ali Slovenija dežel // Dialogi. 1991. Št. 8. S. 57–63.

15 Ibid. S. 59.

Н. В. Шведова

ПРОСТРАНСТВО РОДИНЫ В СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Тема родины для словацкой поэзии первой половины XX в. является, с одной стороны, традиционной, а с другой – постоянно актуальной. Родина в словацкой поэтической традиции – не государственное, а национально-культурное понятие. С начала X до конца XX в. словаки не имели собственной государственности, за исключением 1939–1945 гг. В период национального возрождения (конец XVIII – середина XIX в.) древнее государство словаков связывалось с правлением нитранского князя Прибины, расцветом Великой Моравии, княжением Ростислава и Святополка, миссией Кирилла и Мефодия (IX в.). С национальным возрождением пришло осознание славянской сопричастности и словацкой самобытности. В то же время словацкие земли в XIX – начале XX в. официально назывались Северной Венгрией; венгры осели на великоморавской территории в X в. В сознании словаков-патриотов угнетенная родина имела славное прошлое и ассоциировалась с землей под Татрами, гористым и равнинным пейзажем. Символ Татр был очень значим для романтиков. Горный пейзаж связывался со свободным полетом сильного орла (литературный орган романтиков-штуровцев назывался «Орел Татранский»), с неприступностью крепости. Словацкий гимн на стихи романтика Янко Матушки начинается словами: «Nad Tatrou sa blýska, hromy divo bijú» («Над Татрой молнии сверкают, громы дико грохочут»). В следующей строфе упоминается вся земля: «Уже Словакия встает, оковы сбрасывает».

В 1918 г., с образованием Чехословакии, место словаков в славянском мире стало более определенным, но по-прежнему они не имели государственности. После этого временного рубежа, когда уже на требовалось упорного общенационального противостояния венграм и австрийцам, все более важным для словацких поэтов становится пространство «малой родины», окрестностей отчего дома. Предпосылки этого были и в начале

XX в., когда в творчестве Ивана Краско (1876–1958) представление о единой родине субъективизировалось, связывалось с понятием «наше», с землей отцов и дедов. Видные словацкие поэты – Иван Краско, Ян Смрек, Эмиль Болеслав Лукач, Валентин Бениак, Янко Силан, Павол Горов происходили из деревенской среды, и в целом поэзия первой половины XX в. – поэзия «деревенщиков», переселившихся в города. Любовью к народным корням окрашена и поэзия Лацо Новомеского (1904–1976), уроженца Будапешта. Его «малая родина», откуда переселились родители и куда они вернулись после 1918 г., – западнословацкий городок Сеница. Для Новомеского, поэта-коммуниста, характерно сочувствие социальным низам – как деревенским, так и городским.

По-словацки «родина» – и «vlast'», и «domov», причем второе звучит более камерно; основные значения, помимо «родины», связаны со словом «дом» («идти домой» – «ísť domov»). Слово «vlast'», как и в русском, одного корня с «владеть»; здесь есть значение собственности («vlastnit', vlastný, vlastníctvo, vlastník»).

Типичная ностальгическая Словакия – это патриархальная глубинка, деревня на лоне природы, в долине, в предгорьях. Описание такой деревни – в данном случае не родной, но очень близкой – дает, например, Новомеский (в сравнении с женским портретом в галерее):

...Деревня в синеве на дне долины,
колосьев желтых пряди в этот раз.

***

Деревня в синеве, лесисты брови гор:
взор потемневший, чуть тоскливый.
Желтеет колос в стороне,
пылает там волна в волне,
ах, пряди золотых волос вокруг прозрачной шеи,
куда ушли вы?[1]

(*«Встречи», сб. «Открытые окна», 1935*)

Новомеский представлял пролетарскую поэзию и поэтизм, а также неосимволистские тенденции. В поэме «Встречи» мысль Новомеского, отталкиваясь от конкретных впечатлений (деревня Завадка), разрастается до охвата родины в целом, судьбы народа.

У И. Краско, ведущего словацкого символиста, родину символизирует «отцовское поле» (в одноименном стихотворении из сб. «Стихи»,

1912). Это не тема отца, а именно тема родины, которая в других произведениях сопрягается с темой матери. Отец Краско был человеком суровым и не одобрял литературных увлечений сына; «отцовское» здесь мыслится в более широком значении: земля предков. Вспоминается еще один синоним «родины» – «otčina» (поэтическая «отчизна»). К отцовскому и дедовскому полю возвращается лирический герой – «с чужбины бродяга». Для Краско «отчизна» действительно была удаленной территорией: с 1900 г. до Первой мировой войны он жил, учился и работал в Чехии. Его стихи о родине ностальгичны вдвойне; в них выразилась удаленность и от малой (среднесловацкая деревня Луковиштиа), и от большой (Словакия) родины. Образ отцовского поля подчеркивает крестьянское происхождение поэта и его национальные корни. Деревенская Словакия, страна землепашцев, скотоводов, виноградарей и ремесленников, лучше всего сохраняла в себе национальное начало, тогда как мещанство и дворянство, жители городов, легко омадьяривались или онемечивались. Краско полагал в начале века, что пройдет еще несколько десятилетий – и под нажимом венгров словацкая нация исчезнет, лишь какой-нибудь пастух в глухой деревне будет еще говорить по-словацки.

Отцовское поле у Краско «не имеет защитника», оно пропитано кровью подневольных работников и может быть засеяно семенами социального протеста. У Краско, творившего еще до 1918 г., родина остается несвободной, в социально-политическом отношении она – страна «рабов». В стихотворении «Раб» появляется образ «матери-рабыни», здесь опять упоминается «наше поле под паром». Болезненно-сладкие мысли о родине заключены в таких образах, как «родные черные горы», «наши синие пихты», «синее взгорье» (тот же цвет, что и у Новомеского)[2]. Такой обобщенный пейзаж применим и к тем гористым местам на севере Словакии, где жила невеста Краско, ставшая в стихах путеводной звездой поэта. В этих горах у Краско «молодость мертвая» лежит на пажити, но там же должна состояться встреча с возлюбленной, оттуда девушка посылает ему лесные цветы, запечатленные в одном из сонетов. В пейзаже отразилось романтическое представление о родине как стране «черных гор» (в стихотворении «Жизнь», например, – сб. «Стихи»). «Черные горы» скрывают в себе силу и тайну.

Идеализирующий взгляд на родину, унаследованный от XIX в., толкал поэтов к противопоставлению естественной деревенской жизни и испорченного города-чудовища. Так происходит в поэзии Эмиля Болеслава Лукача (1900–1979), одного из самых эрудированных поэтов Словакии, учившегося в Париже и Лейпциге и переводившего с французского, венгерского, немецкого языков. Лукач продолжал традиции

символизма. Его второй сборник, «Дунай и Сена» (1925), уже в заглавии несет в себе противопоставление, основанное на метонимии: Братислава и Париж, а также соотносит малую родину и большую, Банску Годрушу (в Средней Словакии) и Братиславу. Даже такой небольшой город, как Братислава, представляется поэту как «город-молох». Здесь важнее оппозиция «город – деревня», и, казалось бы, символ Словакии – Братислава становится для молодого автора негостеприимным. Образ Молоха впоследствии будет перенесен на всю Европу, в которой бушуют войны и попирается человечность (сб. «Молох», 1938, «Вавилонская башня», 1944). В «Дунае и Сене» обращает на себя внимание, например, противопоставление пышного богослужения в роскошном храме Парижа и службы в бедной сельской церкви «у нас». Простой люд оказывается ближе к благочестию и к Богу, чем богатые парижские прихожане. Лукач обращает внимание на детали: богослужебные книги у парижан – дорогие, недавно изданные, а у соотечественников – чем старше и «потрепаннее» книга духовных песен, тем род древнее и заслуженнее. Два локальных пространства, близких по назначению (храм), оказываются принципиально различными.

Пространство родины – это целый мир, живущий по иным, более правильным законам, чем новое место обитания. Мир этот видится сквозь призму детства, оттого в нем существуют покой и умиротворение, оттого он прекрасен в своей аскетичной бедности, восполненной красотами природы. Он излечивает от «городского» отчаяния, неверия, усталости, бессилия. Даже хлеб у Лукача разный – в городе и на малой родине: «Вкус хлеба сгорел камнем бесплодным. // Город, город, ты добавляешь в него белену»; «Ох, хлеб тот ржаной, // хотел бы его вынуть изо рта и гладить, лакомство»[3]. Главное – здесь все на месте (Лукач повторяет это дважды). Эти строки из стихотворения «Посещение» (сб. «Песнь волков», 1929), но родной край присутствует лишь в воображении, в мечте, и тем не менее он живой, полнокровный. В «Песни волков» Лукач ярче всего раскрывает тему родины. Стихотворение «Музыка родины» наполнено волшебными звуками ночи, которые сливаются в целый оркестр (его части – уже оркестры, например сверчки). Но эта дивная музыка не слышна тем, кто потерял чувство родины. Противостояние «черных гор» с их исконным благородством и города с его «жаждущей игрой» и экспансией воссоздано в стихотворении «Эй, горы, горы». Лукач ограничивает национальное пространство как территорию, занятую «молодыми волками», готовыми и к миру с соседями, и к схватке за свое «логово» (первое, заглавное стихотворение сборника) (S. 262). Этот боевой пафос созвучен «Скифам» А. Блока.

У близкого к неосимволизму и сюрреализму Павла Горова (1914–1975) также есть книга, связанная прежде всего с пространством родины, – сборник «Возвращения» (1944). Мир всеобщего кошмарного хаоса войны сменяется локальным миром родины, в котором присущий поэту пессимизм все же позволяет видеть светлое, гармонизирующее начало. Автобиографическая композиция «Возвращения» (в рамках сборника) и традиционные по стилю и идейному наполнению «Земплинские вариации» соотносятся как раз с малой родиной, деревней в восточнословацкой области Земплин. В родном пространстве сопрягаются время детства и современность.

У Л. Новомеского темы родины и детства парадоксально связаны с кладбищем. Мотивы детства переплетаются с кладбищенскими, например, в стихотворении «Родина» – «Domov» (сб. «Ромбоид», 1932). «Здесь похоронена наша история», – говорит Новомеский в стихотворении «Славное словацкое кладбище» (сб. «Открытые окна». S. 117). Ближе к малой родине стихотворение «Кладбище за городом» (сб. «Святой за околицей», 1939). Это место успокоения «множества имен незнакомых и стольких Новомеских» (S. 210). Стихи о кладбище получают у поэта философское звучание (жизненная суета и последний приют). Здесь «минута вечна и вечность временна», «вечности переступают границы // часы без стрелок, которые встали» (S. 117–118). Это пространство неподвижности и постоянства; время останавливается со смертью одних и продолжается в жизни других. Новомеский немало ездил по Европе, был в Советском Союзе, Франции и Испании. Позиция «открытых окон», незамкнутого мира, позволяла поэту чувствовать себя не бродягой, а путешественником (а иной раз и контрабандистом – тайно провозящим душевное расположение к любой стране). Он легко осваивался и в Праге, и вне Чехословакии. Его понимание родины, пожалуй, можно сформулировать так: жизнь везде интересна и драматична, исполнена противоречий и надежд, но родина – это место, где находятся кости предков, оно священно, и время от времени надо возвращаться к нему.

Для Краско, Лукача, Горова «возвращения» к родным местам становятся настоятельной необходимостью. Это характерно и для других поэтов. Словацкий литературовед Йозеф Бжох писал о поэзии 1920–1930-х годов: «...После периода странствий по свету – насколько она еще могла себе его позволить – словацкая поэзия возвращалась – будучи по происхождению поэтов явно деревенской, – как правило, на родину, то есть на горные луга и в пастушьи хижины»[4]. Связанная с родиной тема матери, также традиционная, выражает защищенность этого пространства, словно ребенка под защитой матери.

У Краско тема родины и матери выливается в противопоставление прошлого и настоящего на пространстве малой родины. В прошлом все было хорошо, теперь ситуация довольно печальная, но и воспоминания могут украсить жизнь (стихотворение «Дóма», завершающее сб. «Стихи»). У Лукача, в книге «Перекрестки» (1929) ощутившего себя бесприютным скитальцем, спасительным оазисом становится как раз пространство родины в уже упоминавшейся книге «Песнь волков». И в «европейском» по пространству сборнике «Вавилонская башня» (к универсальности отсылает и библейское заглавие) Лукач обращается к теме родины, частицей которой хочет быть лирический герой: пламенем в шахтах, хлебом, терновником, землей и даже замерзшей вишней на могиле матери (вновь пространство сужается на малой родине – стихотворение «Родина»). Мать защитит и из могилы («Щит матери»).

Мотив возвращения на родину отчетливее всего выражен Горовом, но он же в композиции «Возвращения» утверждает, что путь туда прегражден «бременем сотни вин»[5]. Образ скитальца встречается и у него – в «Земплинских вариациях». В годы войны у Лукача и Горова родина становится единственным надежным островком среди общемировой катастрофы. Родина – изначальная ценность, но чтобы понять это, надо пройти через разлуку с ней и скитания. В одном из наиболее значимых произведений Горова – композиции «Panta rei» (сб. «Дефиле», 1947) к ведущим символам относятся ночь и тьма, характеризующие события войны. Но на родине эти пугающие стихии словно укрощены, становятся ласковыми, успокаивающими:

... Время что наклоняется как кувшин цветастый
с целительной влагой тьмы
к ночи спокойной которая твой сон охраняет. (S. 191)

Тема материнства сопряжена у Горова в 1940-х годах с образом Ниобеи, матери погибших (сб. «Ниобея мать наша», 1942), но в «Земплинских вариациях» сладостный покой может наступить, если мать расскажет сказку – и сольются мечты и воспоминания. В «Panta rei» образ женщины-матери символически обобщен и полон противоречий, это уже образ, связанный со всем военным пространством, становящийся глобальным.

При всей любви поэтов к родине, они порой оказываются нежеланными гостями на ней. Это обусловлено и их призванием. Программными являются уже названия стихотворений, в которых речь идет об «изгнанничестве»: «Поэт и время» Лукача, «Словацкий поэт»

Горова. Вот как видит это Лукач:

Нет места, поэт,
у лис есть норы и у птиц небесных – гнезда,
лишь тебе негде голову приклонить,
ты вечный изгнанник со своей поэзией,
без родины.

(*Сб. «Эликсир», 1934. S. 323*)

У Горова:

...И опять покоренный
ты шагаешь за гробом поэтов
для которых нет места
на этом свете.

(*Сб. «Предательские воды грунтовые», 1940. S. 87*)

Однако это гипербола, родина всегда готова принять, простить, защитить, и поэт – тоже ее сын. У Новомеского появляется образ «святого за деревней» (в русском переводе И. Шкляревского – «Святой за околицей») в композиции «Встречи» и в заглавии следующего сборника (1939). Это народное выражение жителей Загорья – опять малой родины, области в Западной Словакии, – означающее неприкаянность, бессилие и недоумение. Образ Новомеского распространяется на всю поэзию в современном мире, она словно выталкивается из этого пространства, к которому, казалось бы, законно принадлежит.

Итак, для словацкой поэзии первой половины XX в. пространство родины – священное место постоянного возвращения, хотя бы сугубо мысленного, место, где находятся «корни» человеческого бытия.

Примечания

1 *Novomeský L.* Z úrodných podstát človečích. Bratislava, 1975. S. 146. Перевод здесь и далее сделан автором статьи.

2 *Krasko I.* Súborné dielo. Bratislava, 1966. S. 103, 93, 102.

3 *Lukáč E.B.* Živly a dielo. Bratislava, 1970. S. 273–274.

4 *Bžoch J.* Básnické dielo Pavla Horova. Bratislava, 1964. S. 33.

5 *Horov P.* Kruté prebudenie. Bratislava, 1972. S. 159.

Н.М. Куренная

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ Л. СЕЙФУЛЛИНОЙ И А. СЕРАФИМОВИЧА

Философия трактует пространство как одну из форм существования материи, которая определяет ее протяженность, структурность, сосуществование и взаимодействие различных элементов. Пространство неразрывно связано со временем, их единство проявляется в движении и развитии материи. В последние годы все чаще встречается словосочетание культурное пространство, которым обозначается форма существования и распространения явлений нематериальных, абстрактных. Понятие социального пространства одним из первых было раскрыто русским социологом П. Сорокиным. Он отмечал различие геометрического и социального пространств, многомерность социального пространства, ввел понятия социальной стратификации и вертикальной социальной мобильности, которые считал присущими любой организованной социальной группе. По мнению ученого, «люди, находящиеся вблизи друг от друга в геометрическом пространстве (например король и его слуга, хозяин и раб), в социальном пространстве отделены громадной дистанцией. И наоборот, люди, находящиеся очень далеко друг от друга в геометрическом пространстве (например два брата или епископы, исповедующие одну религию...) могут быть очень близки социально»[1]. Среди современных зарубежных социологов, работающих с понятием социального пространства, можно назвать П. Бурдье.

О сложности и необычайной широте рассматриваемой проблемы свидетельствуют многочисленные исследования на эту тему. Наиболее интересная из них, на наш взгляд, вышедшая в 1999 г. в Петербурге книга Б. Маркова «Храм и рынок. Человек в пространстве культуры.» В этом труде, посвященном описанию и анализу мест формирования «человеческого в культуре», рассматривается более

десяти типов пространства, участвующих в этом процессе, таких, например, как: общеизвестные – социальное и культурное пространства, и менее исследованные – пространства страдания, репрессии, пространство толпы и индивидуальности и т. д.

Грандиозные социальные и культурные перемены, происшедшие в России после 1917 г., повлекли за собой небывалые по масштабам перемещения населявших Россию людей в географическом и социальном пространствах. Многовековая оседлость крестьянства за считанные годы (справедливости ради, надо сказать, что процесс этот начался уже на переломе XIX и XX столетий) сменилась многотысячными переездами и переселениями, своеобразной, новой по своей сути, «охотой к перемене мест».

Перемещение в географическом пространстве происходило одновременно с овладением новыми культурными парадигмами. Бывшие крестьяне, составлявшие большинство страны, добровольно или вынужденно покидали территорию традиционной народной культуры и пытались, нередко под идеологическим натиском, освоить пространство только зарождавшейся культуры соцреализма и ее язык. Одновременно с этим они порой сами становились творцами новой культуры, что объясняет большое число архетипических мотивов и представлений в социалистической культуре.

Эти сложные процессы стали центральными в литературе нового общества на многие десятилетия. Поэтому-то одним из ее основных мотивов стал мотив дороги, описание новых мест как главных примет своего времени. Кажется неслучайным бурное развитие в 20–30-е годы XX в. публицистических жанров – очерка, репортажа, путевых заметок. Их главная цель состояла в знакомстве массового читателя с «неизвестными местами», вместе с тем они служили идеологически окрашенной агитацией за перемещение в том числе и в новое социальное пространство. Правда, в них ничего не говорилось о последствиях этих перемещений – ломке привычного уклада жизни с закономерными трагедиями, душевным дискомфортом, а в конечном итоге – подчинением индивидуальной судьбы общественным интересам и целям, строго ранжированным режимом. Как бы естественным образом в сознание входила оппозиция старого (отсталого, плохого) привычного положения и нового (прогрессивного, хорошего), которое олицетворяли новые географические пространства и новый социальный статус. Более глубоко и психологически мотивированно эти процессы (переселения, перемещения) нашли свое изображение в художественной литературе.

Проблемы существования и движения человека первой четверти XX в. в российском социальном пространстве оказались зафиксированными, в частности, в творчестве двух ныне почти забытых писателей – Лидии Сейфуллиной и Александра Серафимовича, которых принято относить к предтечам социалистического реализма. Их произведения в свое время имели широкое распространение и читательский успех, не в последнюю очередь благодаря тому, что они художественно ярко и психологически точно отразили сложный процесс освоения крестьянством нового социального пространства и сопутствующего ему пространства культурного. Выбор этих произведений не случаен, поскольку, чтобы приблизиться к пониманию социально-политических и культурных проблем того времени, необходим анализ таких произведений, которые пользовались значительным публичным интересом в момент издания.

С точки зрения современного читателя, эти произведения относительно малоинтересны и в значительной степени малопонятны прежде всего потому, что традиционное крестьянство как социально наиболее значительный класс российского общества почти исчезло вместе с созданной веками народной культурой и своеобразной повседневностью. Подобные произведения в русской, да и не только в русской, литературе имели короткую судьбу, поскольку описывали переходный момент в социальной истории общества с несформировавшейся новой шкалой ценностей. Они имели ярко выраженный социологический уклон, хотя это и не всегда осознавалось ее создателями. Писатели вольно или невольно скорее живописали историю перегруппировки классов, а не историю личности, что несомненно во все времена было интереснее и привлекательнее. Как только процесс освоения бывшими крестьянами новых социальных просторов был относительно завершен, постепенно исчезают и произведения, описывающие этот процесс. Теперь такие книги интересны прежде всего с точки зрения их исторической достоверности, они помогают глубже понять грандиозные социальные и культурные движения.

В этой связи историков культуры, в первую очередь, интересуют не индивидуальные художественные приемы авторов и своеобразие, уникальность художественного текста, а место и значение их произведений в общем потоке культуры того или иного времени. Нам интересен текст как отражение общих тенденций, основного стиля, характерных для данной эпохи. Книга, фильм, архитектурное сооружение, скульптура могут быть даже слабыми в художественном отношении, но они вдруг, на первый взгляд неожиданно, стано-

вятся сверхпопулярными, в какой-то степени даже модными. Причины этого кроются в выборе художником объекта изображения и точном арсенале характерных деталей, помогающих увидеть то главное, почти неуловимое, что движет людьми отдельной эпохи и характеризует их. Подобный выбор есть особый талант художника. Не всем писателям удавалось и удается в своем творчестве показать и зафиксировать явления, наиболее созвучные состоянию общества, по крайней мере большей его части.

Процесс освоения нового культурного пространства российским крестьянством, еще недавно абсолютно зависимым от воли своих хозяев-помещиков, описывался в русской литературе рубежа веков и двух первых десятилетий довольно интенсивно, но нередко излишне прямолинейно или психологически неточно. Причины этого кроются отчасти в поверхностном знании крестьянской жизни, в определенной писательской снисходительности и жалости к «бедным угнетенным крестьянам», и не в последнюю очередь в том, что бурные социальные сдвиги не благоприятствовали созданию последовательной истории жизни отдельно взятого человека, они как бы вынуждали многих писателей прежде всего к созданию истории социального класса. Можно сказать, что эти тексты более всего фиксировали, подобно документу, происходящие в обществе социальные процессы, в них была большая доля фактографичности. Сюжеты произведений такого литературного направления, как правило, или обходили «вечные» экзистенциальные темы – жизнь и смерть, любовь и ненависть, измена и верность и многие другие, или отводили им совсем немного художественного пространства. Как только процесс массового социального перемещения относительно завершился, общество стабилизировалось, подобное направление в литературе утратило свои позиции и постепенно стало историческим фактом. Произведения Л. Сейфуллиной и А. Серафимовича относятся именно к такому типу литературы, но это не умаляет их значения, поскольку они, с одной стороны, художественно состоятельны, а с другой – отражают общественные тенденции своего времени.

В романе Серафимовича «Город в степи» (1910) бывшие крестьяне, осваивая новое географическое пространство – приволжские степи в 90-х годах XIX в., приобщаются к так называемой городской культуре,. переходят из одного социального пространства в другое – становятся рабочими. Одну повседневность в силу сложившихся обстоятельств резко меняют на другую, диаметрально противоположную и, возможно, даже более тяжелую. Действие романа разворачивается

на строительстве железной дороги, депо-станции с пристанционным поселком. Народ, заселивший это географическое пространство, – поголовно пришлый, местного населения нет, все выходцы из разных областей России, поэтому-то и отсутствует здесь общая система обычаев, норм, привычек, регулирующих и организующих жизнь в поселке. Его центром, как это повсеместно случалось в небольших городках России, становится кабак, а хозяин заведения, тоже бывший крестьянин, – своеобразным властителем душ и кошельков местного люда.

Серафимович психологически точно рисует картину социального пограничья, перепутья, в котором находятся обитатели поселка в царицынских степях, с присущими им нервозностью, неопределенностью собственного положения, смешением традиционно крестьянского мировидения и нового, только зарождающегося – пролетарского. При этом взгляд Серафимовича на социальные перемещения лишен тенденциозности. Это не хорошо и не плохо, так объективно сложилась жизнь в поселке, как бы говорит писатель. «Тревожной, смятенной и неуверенной в завтрашнем дне жизнью жил поселок. Приходили в опорках, в тряпье со сквозившим голым телом, таскали камни, глину, выводили стены, засыпали сверху земли и жили как в берлоге, смотришь – ан, через полгода уже сапоги натянул, уже ломает землянку, ставит флигелек, уже торговлишку завел»[2]. В романе не чувствуется предпочтений автора – и интеллигенция, и рабочие, и мещане наделены как отрицательными, так и положительными чертами, их пропорции не зависят от классовой принадлежности персонажей произведения. Это свойство индивидуального авторского почерка будет характерно также для позднейшего так называемого соцреалистического этапа творчестве писателя.

В романе развиваются две сюжетные линии. Одна, о которой говорилось выше, посвящена сложностям и проблемам перехода из одного социального положения в другое большой массы людей, приехавших на строительство железной дороги; вторая, наиболее художественно яркая, описывает судьбу молодой женщины, жены инженера строящейся станции. На примере жизни Елены Сергеевны А. Серафимович с присущим ему тонким психологизмом отразил сложный, иногда трагический процесс духовной (внутренней) и общественной (внешней) борьбы за женскую эмансипацию, особенно бурно развивавшийся в начале XX в. Главная героиня романа по существу пытается вырваться из тесного гендерного пространства, отведенного женщине историческим развитием российского общества. Елена Сергеевна в споре с собственными мужем и братом пытается

отстоять свое человеческое достоинство, объяснить свое желание выйти за границы семейного круга. «Но, должно быть, помимо внешнего, было у этой стройной, в белом, женщины свое, какой-то свой язык, свои мысли. И она заговорила:

Вот у тебя, Коля, у тебя, Петя, у вас обоих есть что-то свое задушевное... Коля приходит со службы, и я каждый день вижу, какой он усталый, и в то же время с завистью смотрю – у него дело. И Петя. Я знаю, но пускай он даже увлекается, но ведь это жизнь! А я? Изо дня в день... изо дня в день хожу по пустым комнатам, гляжу в сад или степь... Зачем же я училась? Зачем было все? Ведь двенадцать лет! Все детство, все девичество ушло на это. Сидела зачем-то по лабораториям, сдавала экзамены, месяцами, бывало, не спала, надрывалась, и вот!»[3]. Серафимович, проведя героиню романа через различные испытания – ревность, неудачную попытку принести пользу окружающему люду своими медицинскими познаниями, отчаяние, не видит для нее другого предназначения, чем традиционное служение семье. Пока иное социальное пространство для нее недостижимо.

Серафимович довольно часто для описания различных ситуаций, объяснения мировидения, ощущений и чувств тех или иных персонажей пользуется свойствами и содержанием геометрического или географического пространства. Так, например, описываются кризис в семье Полыновых и раздумья по этому поводу главы семьи: «Прежде все, что было вне семьи, составляло беспредельный океан борьбы, острой и напряженной, а семья была крохотный островок, интимный и исключительный, где отдых и тепло и милая скука домашнего очага, Теперь внешнее поле сузилось, потеряло остроту и напряжение, а семья огромно раздвинулась, наполнилась незасыпающей борьбой, покрыла все»[4].

Одним из наиболее интересных и оригинальных «персонажей» «Города в степи» является непосредственная часть русского геометрического пространства, наделенного автором антропоформными свойствами, – это дикая, неосвоенная степь. Она не только живет своей особой жизнью, но и влияет на жизнь поселка, вступает в своеобразные отношения с людьми, обитающими в нем. «В зимние бураны на поселок приходила степь, злая и белая, как смерть. Ночью плотнее притягивали двери и ставни и пораньше закрывали трубы крепко разогревшихся печей»[5].

В степи находят успокоение многие действующие лица романа, сознательно или невзначай обретающие в ней утерянные силы, в тишине дикой природы лучше осознающие смысл происходящих вокруг них событий. «Инженер поднял глаза и с удивлением оглядел этот простор,

спокойный и тихий, как будто увидел в первый раз. Он вдруг почувствовал его. Почувствовал другое, до сих пор незнаемое царство, которое само по себе, которое ничего не имеет общего с мостами, трубами, отчетами, станционными зданиями и которое огромно»[6]. Степь у Серафимовича «молчала, глядящая, пустынная, безграничная, пышущая неостывшим жаром», она и «любит и понимает», подобно человеку.

Роман «Город в степи» А. Серафимовича благодаря многообразию характеров, тонкому проникновению в незнакомые нынешнему читателю, но типичные для своего времени ситуации позволяет ощутить общественный нерв, психологическую атмосферу рубежа веков, кроме того, по многим параметрам это произведение можно квалифицировать как своеобразный исторический документ.

Повесть Л. Н. Сейфуллиной «Выхваль» (поздний вариант называется «Певец») написана уже в диаметрально иной, по сравнению с предыдущим произведением, общественной обстановке, в другие времена – в 1929 г. «Выхваль» – произведение о двух типах крестьянства, населявших Россию после революции. Одни живут по-прежнему в деревне, с трудом, нередко против своей воли, осваивают новые жизненные порядки, стараясь при этом все же хранить старый уклад, другие, в основном молодые, с готовностью расстаются с прошлым. По существу, «Выхваль» – повесть о борьбе нового со старым.

Сюжет повести прост: талантливый крестьянский парень Матвей Долженков без разрешения родителей убегает в город, где становится оперным певцом. По прошествии времени он приезжает в гости к окончательно обедневшим родителям с деньгами и подарками. Ни старший брат, ни родители не догадываются о его профессии. Они считают, что Матвей занимает в городе важный пост, поэтому односельчане и родня относятся к нему осторожно, но с почтением. Ситуация кардинально меняется, как только им становится известно, что на самом деле он певец. Работа в театре не только не считается на селе работой, но и вызывает у родственников отчужденность (профессию Матвея родные воспринимают как горе), а у односельчан – не только полнейшее непонимание («Вон и Федор всегда во хмелю с песней, хуть невеселой, а поет. Никто им за это денег не платил и не заплотит»[7]), но и нескрываемую агрессию, приведшую к кровавой развязке. Сам главный герой повести искренне недоумевает: «...все, что он говорил, разбивалось в прах, в ничто, о незримую преграду розного уровня человеческого мироприятия. Именно розного, а не только разного. Не слишком высоко над ними его ступень. Он – человек средней умственной одаренности, с малыми отрывочными сведениями из истоков знанья.

Здесь весь мир стиснут в одном утробном урчанье»[8]. (Автор употребляет в повести областное слово «розный», означающее «раздельный, обособленный».)

Сейфуллина акцентирует внимание читателей на том, что переход на иную социальную ступень, освоение нового социального пространства никогда не дается легко, нередко протекает в муках и борьбе. Главный персонаж повести мучается не только от того, что не понят родными и односельчанами, но и тяготится уже ставшей ему чужим крестьянским бытом – «А на четвертый день уже томило Матвия странное ощущенье: будто он откинут в дальнее прошлое и заперт в нем»[9].

Жизнь главного героя «Выхваля» подтверждает соображение П. Сорокина о том, что «нетрудно найти несколько индивидов, принадлежащих к одним и тем же социальным группам, и тем не менее по вертикали их социальное положение может быть совершенно различным»[10]. Если по горизонтали положение людей кажется идентичным, то по вертикали наблюдается существенная разница. Мы часто пользуемся выражением «подниматься по социальной или служебной лестнице». Им же пользуется и Сейфуллина в вышеприведенном отрывке. Главный герой повести поднялся выше по социальной лестнице, чем члены его семьи и односельчане, он стал не таким, как они, не только внешне, но и внутренне. «Сходство с матерью у Матвея особенно сильно потому, что ни борода, ни усы не изменяют лика. Он гладко выбрит. Но безволосое поженски лицо, как и вся городская повадка, делает его чужим, человеком иной жизни, отпугивает»[11]. Необычны для крестьян и его мысли о смысле жизни, о искусстве: «Как мужик и бабы слушали его пенье, как пляшет сумрачный Федор? Но все это для них не подинная жизненная ценность. Главное – утроба! Во сколько оценит Парфен всех народных артистов республики?»[12]

По существу, центральная тема «Выхваля» – инакость, оппозиция «свой–чужой», что довольно необычно для времени создания этого произведения, когда основным мотивом художественной литературы о крестьянстве была тема классовой борьбы. Необычен и финал повести: старое (традиционное) – имеется в виду система взглядов, обычаев, жизненных ценностей – в описываемые Сейфуллиной времена побеждает новое (прогрессивное). Со словами «Дармоед! Сучий сын!» на Матвея набрасываются односельчане и жестоко его избивают. За кем будущее? Этот вопрос остается без ответа, поскольку очевидно неоднозначное отношение автора повести к происходящим в деревне переменам.

И роман А. Серафимовича, и повесть Л. Сейфуллиной интересны тем, что дают возможность ощутить психологическое состояние клас-

са, имеющего многовековую историю, – крестьянства, и совсем свежего, переживающего младенческую пору рабочего класса в эпоху массовых перемещений в социальном, культурном, географическом пространстве на фоне индивидуальных человеческих судеб в субстрате ушедшей повседневности. В то же время, эти произведения отчасти можно считать историческими документами, которые дают читателям обширные и глубокие знания об ушедшем времени, наполненном незнакомыми ситуациями и реалиями.

Примечания

1 *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 297.
2 Цитаты из романа даются по изданию: *Серафимович А.* Город в степи. М., 1934. С. 21.
3 Там же. С. 261.
4 Там же. С. 128.
5 Там же. С. 35.
6 Там же. С. 36.
7 *Сейфуллина Л.* Собр. соч. Т. VI. М.–Л., 1931. С. 5.
8 Там же. С. 11.
9 Там же. С. 15.
10 Сорокин П. Указ. соч. С. 300.
11 Сейфуллина Л. Указ. соч. С. 48.
12 Там же. С. 37.

Ю.П. Гусев

ВЕНГЕРСКИЙ ПОЭТ СТЕПАН ПЕХОТНЫЙ (может ли «чужое» пространство стать «своим»?)

Антропологическая сущность (или, проще говоря, очеловеченность) культурного пространства очень наглядно выражается, например, в том, что культура, привязанная к определенному месту (региону, стране, нации) и времени (исторической эпохе), обладает, можно сказать, индивидуальностью, своеобразием, столь же неповторимым, как, например, рисунок кожи на пальце. Иными словами, структурированность этого пространства определяется сочетанием настолько многочисленных и неоднозначных факторов, что подобного сочетания просто не может быть где-то еще.

Отсюда вытекает еще один, тоже сугубо антропологический, аспект: различные культуры, подобно людям, обладающим разными характерами, непохожими индивидуальностями, и притягивают, и отталкивают друг друга. Подчас амбивалентность таких взаимоотношений переходит в острую противоречивость, в своеобразное сочетание симпатии и антипатии, дружбы и вражды. Таковы, например, уходящие корнями в далекое прошлое взаимоотношения между русской и немецкой культурами (под культурой имеется в виду, конечно, не просто искусство или философия, но вся сфера духовности, включая духовный аспект ментальности). Или в XX в., в наше время, взаимоотношения между многими европейскими культурами (видимо, допустимо сказать: европейской культурой), с одной стороны, и американской (США) – с другой.

И еще одно следствие, которое вытекает из сказанного: перенимая из чужого культурного пространства художественные ценности, национальная культура, практически независимо от воли участников данного процесса, обязательно так или иначе трансформирует эти ценности, адаптируя их к конкретной среде, ее традициям. (Говоря об этом, я имею в виду прежде всего перевод литературных произведений и произведений,

связанных со словом – например кинофильмов; что же касается произведений изобразительного искусства и музыки, – там своя специфика.)

Отсюда закономерно следует такой, в общем-то для многих переводчиков очевидный (но для общественного сознания пока еще не ставший органичным) вывод: переведенное литературное произведение лишь в том случае воспринимается адекватно, органично входит в культурный контекст данной страны, если перевод выполнен с прицелом не столько на точность передачи иноязычного текста, сколько на восприятие читательской аудитории этой страны.

Талантливый венгерский писатель и переводчик, ставший первым президентом постсоциалистической Венгрии, Арпад Генц в эссе «Точная неточность», размышляя над тем, что же такое есть настоящий литературный перевод, советует читателям «относиться к прозаическому произведению, переведенному на венгерский язык, как к венгерскому произведению, перевоссозданному под влиянием оригинала»[1].

Едва ли не лучший пример перевода иноязычной поэзии на русский язык – восьмистишие Лермонтова «Горные вершины...», которое в читательском сознании практически никак не связано с оригиналом, стихотворением Гете «Wanderers Nachtlied» («Ночная песня странника»). Маленький, но характерный штрих: я долго и тщетно искал это стихотворение в алфавитном указателе собрания сочинений Лермонтова, ориентируясь, естественно, на первую строчку. И лишь спустя некоторое время обнаружил, что у стихотворения есть заголовок – «Из Гете», под которым оно и стоит в указателе. Наверное, это свидетельствует о моем невежестве; но я проверил на нескольких знакомых, помнят ли они официальное название русского, лермонтовского текста: они не помнили (т. е. если это и невежество, то невежество весьма показательное).

И еще один вывод. Если перевод – не просто воспроизведение стихотворения, рассказа, романа, пьесы в адекватных словесных формулах другого языка, а трансформация, адаптация, «перевоссоздание» (воспользуюсь выражением А. Гёнца), то перевод не должен и не может быть зеркальным отражением оригинала. То есть: если оригинал, предположим, утерян, то восстановить его по переводу в принципе невозможно: можно лишь заново перевести, заново адаптировать его к особенностям того культурного пространства, в котором этот оригинал первоначально возник. («Если оригинал утерян» – предположение, согласен, несколько абстрактное; однако с похожей ситуацией мы здесь еще столкнемся.)

То, что высказанные положения не являются чисто умозрительными, я получил возможность убедиться на собственном опыте. И здесь наконец пойдет речь об указанном в заголовке поэте.

Собственно, Степан Пехотный – это венгерский поэт Иштван Бака (1945–1995), который бо?льшую часть своей недолгой жизни жил и работал в городе Сегед, любил русскую классику, много переводил русских поэтов, от Пушкина до Сосноры, а в последний период жизни написал цикл стихотворений, в которых попытался перевоплотиться в русского поэта, окрестив его Степаном Пехотным (так он перевел на русский свои имя и фамилию). Российская, советская реальность знакома была ему не только по литературе: в начале 1970-х он целый год провел в Ленинградском университете и, по выражению редакторов двуязычного издания его стихов, имел возможность «раствориться в буднях советской империи»[2]. Надо думать, внутреннее напряжение, возникшее в его сознании между трепетным обожанием огромных духовных богатств, которые открывает перед читателем русская литература, и теми повседневными, отнюдь не всегда позитивными впечатлениями, ошеломляющими свежего человека, окунувшегося в «будни советской империи», и стало той питательной средой, на которой окрепла потребность выразить свой опыт, надев маску русского поэта. (Кстати говоря, не тут ли, не в этой ли огромной разнице потенциалов между интенсивностью духовной жизни и убожеством, черствостью реального бытия следует вообще искать ключ к величию русской литературы, которая ухитряется расцветать даже среди бараков, даже на пепелище?)

Иштван Бака при жизни был в Сегеде, да и не только в Сегеде, одной из самых авторитетных фигур, олицетворяющих современную венгерскую литературу; после ранней смерти его облик, его творчество были, если можно так выразиться, канонизированы в памяти читателей. Очевидно, по этой причине в Сегеде родилась идея перевести «русские» стихи Баки на русский язык – чтобы, так сказать, устранить историческую несправедливость: именно как несправедливость, видимо, мыслился тот факт, что «русский поэт» Степан Пехотный не существует по-русски.

При выборе переводчика под руку попался я. Наверное, если бы, соглашаясь на эту работу, я был знаком со стихами Степана Пехотного так, как знаком сейчас, то мне следовало отказаться от почетного поручения. И посоветовать уважаемым сегедцам вообще не переводить этот цикл; не переводить в первую очередь на русский язык. Но я, довольно бегло познакомившись со стихами, согласился (думаю, тут сыграла роль и та жадность к любой – буквально к любой, хоть к переводу с китайского – работе, которая горит в душе нашего брата, советского филолога, оказавшегося в новой, меркантильной России рыбой, выброшенной на берег, забытой там и кое-как научив-

шейся дышать воздухом). И – выполнил работу. А к вопросу о том, почему этого, пожалуй, не следовало делать, я еще вернусь.

Цикл «Завещание Степана Пехотного»[3] состоит из трех тетрадей, трех подциклов, которые формируются не по тематическому принципу, а по каким-то неявным, подчас, видимо, сугубо субъективным параметрам. Автор обстоятельного послесловия к сборнику, Каталин Сёке, правда, дает свое объяснение разделению цикла на три тетради. По ее версии, «стихи первой тетради моделируют схождение, спуск из космоса, образуемого небом, тучами, луной, из символического рая – в символическую преисподнюю, в мир банальности и пошлости»[4]. Во второй тетради, по ее мнению, роль централизующего начала играет «литературный и субкультурный locus русского "малого мира", а в стихах третьей тетради доминирующее место занимают образы распада, гибели, образы земного ада»[5]. К. Сёке не обосновывает свою позицию подробно, и, возможно, поэтому у читателя возникают сомнения относительно такого объяснения. Например, с представлением о рае-космосе плохо сочетаются и луна, которая отождествляется с отрубленной головой Пугачева в руке у палача («Ночи Раскольникова»), и звезды между облаков, в собачьем восприятии становящиеся гвоздями на каблуках и заставляющие оживать «боль былых пинков» («Собака»), и строчки вроде «Черно, зловонно небо надо мной» («Ходасевич в Париже») и т. п. А «образы распада, гибели, образы земного ада», я бы сказал, практически в равной мере доминируют во всех трех тетрадях.

Можно попробовать искать принцип деления на циклы в другом. Перевоплощаясь в русского поэта Степана Пехотного, И. Бака раздваивается, даже «растраивается». Вот он – поэт послереволюционных лет, без особого успеха пытающийся следовать совету Блока «слушать музыку революции»:

В холодном зале дамы господа
Фрак пианиста безупречно сшит
По зимней улице бог весть куда
Отряд матросов сквозь пургу спешит

А здесь сквозь тонкий аромат духов
Нам чудится засохший крови смрад
Пока же мы свободны от оков
И льются звуки вальсов и сонат

Приклады скоро раздробят хрусталь
Отыщут сердце четкие штыки...

(*«В холодном зале дамы господа»*)

Но чаще он – персонаж эпохи так называемого развитого социализма, или, нынешним словом, застоя; человек, знающий, что такое очередь за водкой, и с отвращением вспоминающий «надменные морды» старцев на Мавзолее. Третья ипостась Степана Пехотного – поэт, дождавшийся краха социализма, но с недоумением взирающий на гротескные явления наступившей выморочной «свободы».

И снова в Питере вши крысы проститутки
Низвергнут Ленин гений всех времен
О торжество о гибель здравого рассудка
Великому Петру град славный возвращен
(«*В Санкт-Петербурге снова*»)

Процитированным стихотворением, «В Санкт-Петербурге снова», начинается третья тетрадь. Однако и данный подход в распределении стихотворений по тетрадям не соблюдается сколько-нибудь последовательно. Так что остается просто принять деление к сведению, не пытаясь найти в нем какого-то внятного значения.

Но, естественно, вовсе не этот момент стал для меня (и стал бы для любого другого переводчика, окажись он на моем месте) самым трудным. То, что для венгров, почитателей Иштвана Баки, представляется естественным и логичным, для переводчика его «русских» стихов на русский язык оборачивается почти нерешаемой задачей. Как переводить Степана Пехотного? Сделать вид, будто я поверил в мистификацию, и попытаться сотворить, опираясь на тексты, некую уникальную (каждый поэт, если он действительно поэт, уникален) творческую индивидуальность, т. е. «подставить» под цикл целую биографию, целый характер, целый жизненный опыт? Думаю, любой скажет, что это невозможно. В конце концов (даже если пренебречь тем, что Степан Пехотный не привязан к определенной эпохе: то ли он поэт 1920-х годов, то ли наш современник), Степан Пехотный с его восприятием советской и постсоветской действительности – человек другого, чужого для меня (хотя и довольно хорошо знакомого) мира. Это значит: я могу передать по-русски то, что он пишет, но отождествиться с ним – едва ли.

Тогда, может быть, не обращать внимания на момент мистификации и переводить стихи как стихи венгерского поэта Иштвана Баки? Но в этом случае пропадает сама соль замысла: при чем тут, спросит меня любой читатель, Степан Пехотный? Зачем понадобился такой неуклюжий маскарад?

Дилемма эта – дилемма Буриданова осла, который не мог решить, из какой охапки, справа или слева, ему взять сено, и, кажется, подох с голоду. Чтобы избежать такой участи (и не остаться без – пускай символического – гонорара), надо закрыть глаза и браться за работу. А когда кривая куда-нибудь вывезет, поразмыслить, что все-таки можно сделать для решения нерешаемой дилеммы. (Скажем, один метр в принципе нельзя разделить без остатка на три равные отрезка; но эмпирически это осуществимо. Еще убедительнее наш пример станет, если брать не один метр, а, например, один литр.)

Иными словами, переводить на русский следует, конечно, Иштвана Баку; однако при этом следует сделать все возможное, чтобы желание Баки выглядеть Степаном Пехотным не казалось нелепым, ходульным, фальшивым.

Иштван Бака сам дает переводчику некоторую невольную подсказку. Избранный им «русский» псевдоним – Степан Пехотный – призван был поместить его в один ряд с послереволюционными поэтами, избравшими для себя «говорящие» псевдонимы: Бедный, Голодный, Веселый и т. д. Но «Пехотный» не очень-то встает в эту шеренгу: он – русский только по форме (на это обращает внимание в своей статье и Каталин Сёке). Однако для венгров, читателей и почитателей И. Баки (а писал он свои стихи все-таки, надо думать, для венгров), фамилия «Пехотный» вполне гармонично сочетается с упомянутыми выше псевдонимами: дисгармонию тут может уловить только русское ухо (ну и, может быть, редкое, особо чуткое, иноземное).

Примерно тут же лежит разгадка и того своеобразия ви?дения мира (русского мира), которое Иштван Бака пробует подать как русское своеобразие. Это значит, что, даже будучи неплохо знакомым (через литературу и через недолгий опыт своей жизни в Советском Союзе) с русской (советской) действительностью, Бака воспринимает ее как *чуждую* для себя. Правда, эта чуждость интересует, интригует его, он стремится ее понять, освоить, растворить в своем восприятии. Во многом этот интерес, видимо, питаем опять же русской (классической и современной) литературой, которую Бака, конечно же, знал гораздо лучше, чем собственно российскую реальность. Нет сомнений, что в том внимании, с которым он пристально вглядывался в эту реальность, большую роль играл и политический фактор: стремление коммунистического режима Венгрии представить Советский Союз как эталон общественного устройства, а жизнь в нем – как воплощение свободы, социальной справедливости, заботы о человеке заставляло венгров, как и жителей других стран соцлагеря, пристально всматриваться в быт

огромной страны – и испытывать острое разочарование, убеждаясь, что и свобода, и справедливость, и забота о человеке – не более чем лозунги, не имеющие никакого соответствия в действительности.

К. Сёке в том же послесловии делает очень глубокое замечание, которое помогает увидеть самую суть феномена по имени Степан Пехотный. Она говорит об «антиномии “чужое – свое”, которая служит организующим принципом всего цикла»[6]. Правда, свои размышления в этом направлении Сёке ограничивает псевдонимом да названиями стихотворений, которым Бака давал русские подзаголовки, не всегда с точки зрения русского языка корректные и даже порой не всегда русские (пример: «Снисхождение в московское метро» – то, что я должен был перевести как «Спускаясь в московское метро»). На самом же деле эта антиномия пронизывает всю художественную картину мира, складывающуюся в стихотворениях цикла.

Но в том-то и дело, что И. Бака от лица своего alter ego, Степана Пехотного, рисуя русский мир как нечто чуждое себе, выражал отношение к нему, типичное (в данном случае) для венгров. Читатели, и не только те из них, кто испытывал к советской действительности антипатию, чувство отторжения, в стихах Степана Пехотного узнавали свои ощущения, свое отношение. Для венгерской аудитории конца XX в. стихи цикла «Завещание Степана Пехотного» являлись адекватным выражением их собственного мироощущения, в котором российский колосс, нависающий над Восточной Европой, не мог не занимать значимого места.

Собственно, вся образная структура стихов Степана Пехотного служит одной цели (может быть, и не осознаваемой достаточно четко автором): выражению и упрочению отношения чужести, чужеродности. Практически все локусы, фигурирующие в этих стихах: дорога, улица, городская площадь, поезд и т. п. – генерируют и нагнетают чувство отчужденности, бесприютности, неприкаянности лирического героя.

Снег, слякоть. Хлюпают в снегу
Пимы растоптанные Бога.
Смерзаются в ледышки дней
Мгновенья. Вдаль бежит дорога.

(«*Зимняя дорога*»)

По улицам ночным я брел куда-то
Не видя ничего в промозглой мгле
Густой туман стоял стеной как вата
И горько бесприютно было мне

(«*В Санкт-Петербурге снова*»)

Душа дрожит озябшею торговкой
С корзиной пирожков на берегу Невы
(«*Когда все рушится*»)

Даже если – в двух или трех случаях – в этих стихах появляется локус дома (жилья), то домом этим оказывается коммуналка, т. е. дом скорее чужой, чем свой.

В ночи холодной, липкой, как помои,
Лежу я, ложка, утонувшая в котле.
(«*Ночь в коммуналке*»)

В другом стихотворении лирического героя одолевают – именно дома! – такие безрадостные, гнетущие переживания, что у него возникает горькое сопоставление с Прустом, который столь впечатляюще передал ощущение дома как средоточия тепла и уюта.

Ночь тянется тоскливо как ни ляг
Все плохо в голове темно и пусто
Воспоминаний на роман хватило Прусту
Я – на стишок не наберу никак

Мне в прошлом как ни ройся не найти
Бисквита вкус размоченного в чае...
(«*Бессонница*»)

Таким образом, ставя своей целью поэтическое освоение русского человеческого (а значит, и культурного) пространства, Иштван Бака адаптирует его к представлениям и вкусам своей, венгерской, читательской аудитории, для которой он пишет, а следовательно, трансформирует его так, что воплощает в стихах ощущение этого пространства как чужого, чуждого, даже враждебного.

Что делать в этой ситуации переводчику, которому образ «русского поэта» Степана Пехотного тут помогает мало и который должен приспосабливать поэтический мир Баки «обратно», к восприятию своего, русского читателя? Ведь читатель этот, независимо от его убеждений, жизненного опыта и т. д., просто не способен воспринять изображение русской действительности как нечто абсолютно чуждое. Патриотизм патриотизмом, космополитизм космополитизмом, но нацио-

нальная поэзия – а значит, и то, что в нее переносится, становясь ее частью или претендуя на это – должна затрагивать в душе национального читателя и какие-то точки, резонирующие на «свое».

Должен сказать, удел переводчика в данном случае все же не так уныл. Иштван Бака, наверное, потому и захотел стать Степаном Пехотным, что для него в русском культурном пространстве существует обширная сфера, являющаяся средоточием *своего*.

Эта сфера – русское искусство, особенно русская литература, в которое И. Бака, как я уже говорил, был влюблен глубоко и беззаветно. Она, эта сфера, стремится уравновесить, пусть не всегда с успехом, чуждость общественного и бытового пространства. Едва ли не все стихотворения цикла так или иначе, в той или иной степени, явно или скрыто содержат отсылку к тому, что для поэта – здесь уже не имеет значения, для И. Баки или для Степана Пехотного – служит истинным домом, приютом, утешением, источником тепла и любви. Иногда эта отсылка присутствует лишь в названии стихотворения: например «Ночи Раскольникова», «Рояль Рахманинова», «Зимняя дорога», «К морю» и др. В других случаях в тексте появляется, отбрасывая отсвет на все содержание, маркируя его в определенном ключе, какой-то образ из классики: скажем, Аннушка, которая пролила на рельсы масло («Ночь в коммуналке»). Пушкин, Гоголь, Достоевский, Блок, Ахматова, Мандельштам, Ходасевич, Шаляпин, Рахманинов появляются в стихах, то названные по имени, то представленные своими легко узнаваемыми персонажами. В стихотворении «Собака» русский читатель интуитивно угадывает присутствие тени Есенина; ритмика некоторых стихов побуждает вспомнить загадочного гения Хлебникова. Все эти фигуры, порой выступая в ансамбле с корифеями европейского искусства (Шуман, Верди, М. Пруст, И. Кант), с библейскими и античными персонажами, образуют мощный образный слой, противостоящий зловещему Ленину («Ленин улыбался, как вампир», «После спектакля»), Брежневу с «парадными бровями» («К морю»), кремлевским старцам, большевикам, принесшим России лишь лагеря, водку и очереди.

Мироощущение Иштвана Баки, впрочем, примерно так же далеко от розового оптимизма, как настроения пришедших слушать оперу зрителей – от помпезной роскоши, изображенной на сцене: стихотворение «В Большом театре» как раз и показывает этих советских зрителей, в антракте бегущих занимать очередь в буфет («Об опере никто не говорит... Плевать кто там бунтарь а кто король»), чтобы добыть редкое лакомство – бутерброд с семгой или икрой. Пространство искусства – островок «своего» – противостоит в стихах Степана Пехотного морю «чужого»

культурного пространства, материальному, изнаночному компоненту культуры, который в реальной жизни вытесняет высокое, духовное начало. Противостояние это существует как возможность торжества духовности, как надежда – но надежда хрупкая, призрачная.

Снег и копоть снег и копоть
Милый край растоптан пропит
Твой рояль рыдает стонет
Сердце тонет в самогоне

(«*Рояль Рахманинова*»)

Таким образом, переводя «Завещание Степана Пехотного» на русский язык, нет возможности в полной мере поддержать игру автора: сделать, хотя бы на минутку, вид, будто Степан Пехотный – лицо реальное, поэт, действительно живший в России то ли в 1920-е, то ли в 1970-е годы. Стихи эти так и нужно переводить – как стихи, в которых русское культурное пространство осмыслено автором в типичном для венгра (а также, добавим, для поляка, чеха, болгарина и т. д.) ключе, т. е. как чужое культурное пространство. И в то же время нельзя не иметь в виду очевидный факт, что в этом огромном чужом для Иштвана Баки есть не столь огромное, но очень важное свое: русская культура, русская духовность; наверное, это тоже типично, и не только для венгров, но и для других соседей России, близких и далеких.

Пожалуй, можно выделить еще один, тесно связанный со сказанным выше, момент, который помогает донести стихи Степана Пехотного до русского читателя. Это – двойственное отношение поэта к объекту изображения, то чувство «любви-нелюбви», которое нередко свойственно и русским поэтам. Например, Лермонтову с его «странной любовью» к родине, с его гордой неприязнью к «немытой России», с доминирующим ощущением одиночества и отчуждения («выхожу один я на дорогу»). Правда, пытаться сделать из Степана Пехотного современного Лермонтова – дело совершенно безнадежное, хотя бы потому, что у Степана Пехотного нет и намека на романтизм, который окрашивает поэзию Лермонтова, возвышая его над действительностью. Степан Пехотный – дитя своего тоталитарного века; коммуналка и романтический полет исключают друг друга.

Составители двуязычного сборника «Завещание Степана Пехотного» присовокупили к циклу еще два, не относящиеся к нему стихотворения, объединенные названием «Русские сонеты». Это – еще один опыт поэтической мистификации: Бака выдает эти сонеты за перево-

ды из Арсения Тарковского, которого он любил едва ли не больше всех других современных русских поэтов. О серьезности мистификации свидетельствует авторская сноска, где черным по белому сказано: «Эти сонеты существуют только в венгерском переводе»[7]; почему нет оригиналов, куда они делись, Бака не объясняет.

Что делать переводчику в этом случае? Арсений Тарковский – не выдуманный Степан Пехотный, у Тарковского много сборников, своя поэтическая манера, свой образный склад. Должен ли я был «сочинить», опираясь на венгерские «переводы», два новых стихотворения Арсения Тарковского? Но для этого нужно было бы быть по меньшей мере Арсением Тарковским. И вообще подобное предприятие отдает кощунством.

Мне оставалось переводить все-таки Иштвана Баку, отражая представление его, Иштвана Баки, а значит, и представления венгерских читателей, которые Иштвану Баке, несомненно, доверяют, о том, какова она, русская поэзия вообще и поэзия Арсения Тарковского в частности.

Вот один из этих сонетов. Он (якобы) написан Тарковским после кончины его сына, великого кинорежиссера Андрея Тарковского.

В углу – лохмотья паутинные,
Сочится в окна зимний свет,
И ходики стучат старинные:
Андрея нет, Андрея нет.

В мозгу пары клубятся винные,
Не мысли – пригоршня монет.
Шепчу, шепчу слова повинные:
Андрея нет, Андрея нет.

Ушли Андрей, и Анна, и Марина,
Куски души моей забрав с собой.
И ноет боль ногою, ампутированной

Зимою сорок первого метельной...
Но нет у смерти власти над душой,
Мы снова вместе будем, нераздельно.

Надо ли специально объяснять, что работая над переводом, я вчитывался в стихи Тарковского, ища, за что уцепиться, чтобы подтянуть Иштвана Баку к Арсению Тарковскому, укрепляя иллюзию, будто в основе сонетов действительно лежит его рука, его душа. Но, кроме

имен Андрея, Анны (Ахматовой) и Марины (Цветаевой), кроме ампутированной ноги, явных зацепок не нашлось. А такие детали, как паутина в углу, ходики на стене (отказаться от этих деталей нельзя было: они создают атмосферу стихотворения), даже вступали в противоречие с тем образом Арсения Тарковского, который живет в сознании и тех, кто с ним незнаком.

Но даже для меня неожиданным был следующий казус. Я прочел этот сонет в Венгерском культурном центре на Поварской. Публика встретила его благожелательно: а что, по-русски стихотворение звучит, может быть, и не так уж плохо... Но потом меня поймал в дверях известный поэт и переводчик Асар Эппель, который не без возмущения сказал: он знал Арсения Тарковского лично, сиживал с ним за одним столом и твердо заявляет, что тот – *не пил вообще*.

Между тем я еще смягчил строчку И. Баки, которая в подстрочном переводе звучит так: «Сегодня водки хватит до полуночи». И даже часы-ходики «бормочут пьяно»...

Это – маленькая иллюстрация к высказанному в начале статьи тезису о том, что разные культурные пространства несовместимы. И что тот или иной артефакт не может быть просто перенесен из одного культурного пространства в другое, – только трансформирован, «перевоссоздан» в соответствии с атмосферой, законами данного культурного пространства.

И уж тем более не может быть перенесен обратно. Даже в том случае, если оригинал утрачен или (частный случай утраты) вообще не имел места.

Примечания

[1] *Гёнц А.* Портрет неизвестного венгра. М., 1993. С. 231.

[2] *Baka I.* Sztyepan Pehotnij testamentuma. Завещание Степана Пехотного. Szeged, 2001. 122. o.

[3] Название «Sztyepan Pehotnij testamentuma», вероятно, можно было бы перевести и как «Евангелие Степана Пехотного»; но я не решился на такой вариант: в стихах И. Баки такого эпического драматизма все же нет.

[4] *Baka I.* Op. cit. 100.o.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.* 99.o.

[7] *Ibid.* 78.o.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

И.И. Свирида
Культура и пространство: аспекты изучения 3

Семантика пространства в контексте культурных эпох

Л.Н. Виноградова
Граница как особая пространственная категория
в народной культуре 19

Е.Б. Громова
Модуль сакрального пространства 28

Г.П. Мельников
Пространство в культуре чешского барокко 37

Л.А. Софронова
Художественное пространство старинного
русского театра XVIII века 57

В.И. Новиков
Масонское художественное пространство
в русской культуре рубежа XVIII–XIX веков 77

И.И. Свирида
От антитезы город-сад к городу-саду 89

Метаморфозы пространства в художественном тексте

В.В. Гаврин
«Ум любит простор», или Еще раз о композиции
портрета П.А.Демидова работы Д.Г. Левицкого 103

К.В. Сергеев
«Биологическое пространство» эстетического объекта:
Павел Филонов и «биология развития» 111

Н.В. Злыднева
Пространство парадоксов: близкое – далекое
у А.Платонова и А. Тышлера 128

Ю.И. Ритчик
Странствователь в пространстве культуры
(«Сказки для вундеркиндов» Сигизмунда Кржижановского) 142

А.Ю. Кудряшов
Музыкальная полистилистика второй половины XX века: текст в пространстве истории 149
Л.В. Казакова
Пространственные игры в стекле 152

Национальные и исторические параметры культурного пространства

И.М. Марисина
«Пространство путешествия» в восприятии русского человека второй половины XVIII века – начала XIX века 173
Г.Д. Гачев
Национальный априоризм в представлениях путешественника о чужеземье: француз де Кюстин и болгарин Радичков едут в Россию 192
Л.Е. Горизонтов
Внутренняя Россия на ментальных картах имперского пространства 210
М.В. Лескинен
Человек в культурном пространстве: категории истории в польском и русском романе XIX века 227
Л.Н. Титова
Австрийская драматургия в пространстве чешской культуры 246
Т.И. Чепелевская
Искусство разрушения границ: региональные литературы Словении 255
Н.В. Шведова
Пространство Родины в словацкой поэзии первой половины XX века 267
Н.М. Куренная
Социокультурное пространство в творчестве Л.Сейфулиной и А.Серафимовича 274
Ю.П. Гусев
Венгерский поэт Степан Пехотный (может ли «чужое» пространство стать «своим»?) 283

Содержание 293
Contents 285
Summary 287

CONTENTS

Introduction

I.I. Svirida
Culture and Space: Aspects of Study 5

Semantics of Space in the Context of Cultural Epochs

L.N. Vinogradova
Border as a Special Space Category in Folk Culture 17

E.B. Gromova
Modulus of Sacral Space 27

G.P. Melnikov
Space in the Culture of the Czech Baroque 36

L.A. Sofronova
Space of Art of the Ancient Russian Theatre
of the 18th Century 55

V.I. Novikov
Masonic Space of Art in Russian Culture
on the Border of the 18th - 19th Centuries 74

I.I. Svirida
From the City/Garden Antithesis to the City-Garden 87

Metamorphosis of Space in the Text of Art

V.V. Gavrin
«The Mind Likes Space», or Once More on the Composition
of the Portrait of P.A. Demidov by D.A. Levitsky 98

K.V. Sergeev
«Biological Space» of the Aesthetic Object:
Pavel Filonov and the «Biology of Development» 105

N.V. Zlydneva
The Space of Paradoxes: Near - Far
in A. Platonov's and A. Tyshler's Works 122

Iu. I. Ritchik
Traveller in the Cultural Space («Tales for Infant Prodigies»
by Sigizmund Krzhyzhanovskii 136

*A.Iu. Kudri*ashov
Musical Polystylistics of the Second
Half of the 20th Century: Text in the Space of History 142
L.V. Kazakova
Space Games in Glass 145

National and Historical Parameters of the Cultural Space

I.M. Marisina
«The Space of Travel» in the Perception of a Russian man
of the Second Half of the 18th Century and the Beginning
of the 19th Century 164
G.D. Gachev
National Apriorism in the Ideas of a Traveller
About the Outland: the Frenchman de Custine
and the Bulgarian Radichkov go to Russia 183
L.E. Gorizontov
Interior Russia on the Mental Map of the Imperial Space 201
M.V. Leskinen
Man in the Cultural Space: Categories of History
in the Polish Russian Novel of the 19th Century 217
L.N. Titova
Austrian Drama in the Czech Cultural Space 235
T.I. Chepelevskaia
Art of Destroying Borders: «Regional» Literatures of Slovenia 244
N.V. Shvedova
The Space of the Motherland in the Slovakian Poetry
of the First Half of the 19th Century 255
N.M. Kurennaia
Sociocultural Space in the Works of L. Seifulina
and A. Serafimovich 262
Iu.P. Gusev
Can "mine" space become "alien" (Hungarian poet
Stepan Pekhotnyi) 271
Contents 285
Summary 287

Summary

Selected articles «Culture and Space. Slavic World» examine different aspects of the conceptual space which is created in texts of culture, especially texts of art. They also examine the space in which culture «grows roots» and which culture fills with artefacts; the space as the place where phenomena of culture arise; the space as the medium of their interactions. Chronological limits cover the period of time since the Middle Age till the 20th century. Slavic material is introduced into the all-European context.

The following subjects are elucidated in the articles: how the picture of the world inherent both in folk culture and in one or another cultural age is exposed by spatial concepts and images; how the space is transformed in texts of art and how it acquires special semantics. The phenomena defining the structure and the semantics of cultural space as its limits (inner and outer), locuses (city, garden) and vectors of movement have also been examined. The attention has also been paid to the notions of cultural space as the reflection of the processes of national consolidation and self-identification of several nations. The national apriorism in the motions of foreign culture has also been examined.

In the articles the authors kept in mind general processes: how culture creates its space; how man in his ideas adds himself either to sacral Cosmos or to an idealized space of the fine nature or to the national space. The book contains Introduction and three sections: Semantics of space in the context of cultural epochs; metamorphosis of space in the texts of art; national and historical parameters of the cultural space. The articles we prepared during the realization of the project «Cultural Space. Slavic World» supported by Russian fond for humanities. The Round Table «Space as a Code of Cultural Epochs» (June 2001) and the Conference «Space in Culture. Culture in Space» (June 2002) were held within the project.

В оформлении обложки и титульных листов разделов использованы фрагменты «Панорамы Царицына» В.И.Баженова, акварели Ж.П.Норблена «Лазенки», рисунок М.В. Добужинского «Безмолвие», фрагмент акварели М.Ф.Казакова «Моховая улица в Москве. Университет».

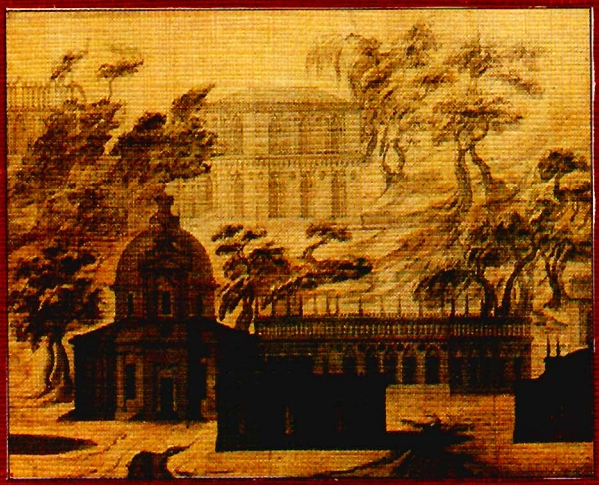
Научное издание

Культура и пространство. Славянский мир.

Сборник статей.

Проект оформления Н. Новикова.
Компьютерная верстка - С. Карасев.

Сборник подготовлен к печати
в отделе редакционной подготовки рукописей
Института славяноведения РАН

Подписано в печать 3.07.2004 г. Объем 18,0 печ.л.
Тираж 300 зкз. Заказ № 80 Цена договорная

Логос. ООО « Конти» г. Москва.