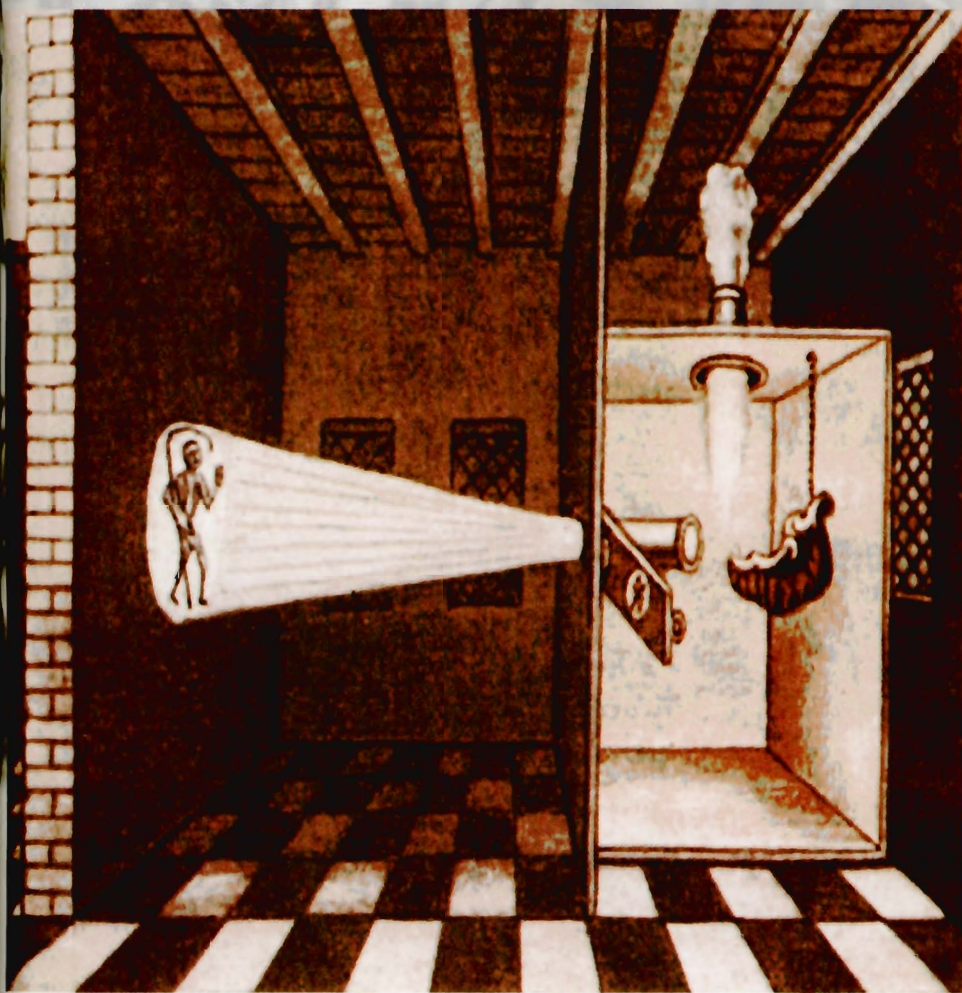




*Л. А. Софронова*

КУЛЬТУРА  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ  
ПОЭТИКИ



STUDIA PHILOLOGICA

*Л. А. Софронова*

---

КУЛЬТУРА  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ  
ПОЭТИКИ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР  
МОСКВА 2006

ББК 71.05  
С 68

Издание осуществлено при поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(РГНФ)  
проект № 05-04-16173

**Софронова Л. А.**

С 68 Культура сквозь призму поэтики. — М.: Языки славянских культур, 2006. — 832 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X  
ISBN 5-9551-0137-3

В этой книге сквозь призму поэтики рассматриваются многие историко-культурные проблемы: оппозиция «сакральное / светское», реализующаяся на разных уровнях культуры и меняющая свои очертания; миф и обряд, продолжающие свою жизнь в культуре, адаптируясь к новым контекстам, порождая новые мифологии и художественные формы, на которые проецируется, например, структура обряда; самые различные ипостаси человека и принципы его изображения, свидетельствующие о его позициях в культуре; пространство, которое он обживает или созерцает, его различные варианты, всегда неразрывно связанные с человеком; память культуры, механизмы которой разрешают не только повторы, но и многочисленные трансформации.

Все это проблемы не только истории культуры, но и поэтики. Их взаимодействие показано в книге, построенной на материале славянских культур XVII—XX вв. — русской, польской и украинской.

ББК 71.05

*В оформлении переплета использован рисунок А. Кирхера «Волшебный фонарь»  
(Laterna magica) (1643 г.)*

ISBN 5-9551-0137-3



© Л. А. Софронова, 2006  
© Языки славянских культур, 2006

## Оглавление



От автора .....	5
Введение. Культура — филология — история .....	9
Библиография к введению .....	27
<b>Глава I. Оппозиция сакральное / светское</b>	
О сакральном и светском .....	29
Священная книга Григория Сковороды.....	33
Школьный театр на границе сакрального и светского .....	77
Сакрализация истории в эпоху романтизма .....	105
Молитва, икона, храм в русской поэзии .....	137
Сакральные названия и эпитафии светских произведений. ....	149
Библиография к главе I .....	164
<b>Глава II. Миф и обряд</b>	
Миф в культуре .....	170
Античные боги и герои на школьной сцене .....	172
Романтические «душки», русалки и ходячие покойники .....	190
Россия и русские в «Отрывке III части “Дядюв”» .....	213
Образ Европы в русской культуре XVIII века .....	231
Враги человеческие .....	245
Обряд и театр .....	265
Киевские мистерии.....	268
Обряд на сцене «охотничьего» театра .....	290
Обряд в романтической драме .....	307
Библиография к главе II.....	328
<b>Глава III. Человек</b>	
Позиции человека в культуре.....	337
«Ленивый дремлюк» или брат Божий.....	338
Фигуры школьного театра .....	382

Персоны «охотничьего» театра .....	411
Как человек превращается в актера.....	465
Романтический герой .....	471
Национальный автопортрет .....	492
Автопортрет славянина по Мицкевичу .....	496
Библиография к главе III .....	518
<b>Глава IV. Пространство</b>	
О категории пространства .....	525
Пространство и сцена .....	526
Мистериальное пространство — модель мира .....	536
Словарь «мест» «охотничьего» театра .....	557
Пространство в зеркале утопии .....	597
Романтическая утопия .....	601
Признаки пространства в романе Замятина «Мы» .....	607
Дистопические мотивы в романе Тадеуша Конвицкого «Mała Apokalipsa» .....	619
Утопия и утопическое начало.....	630
Мир «земляной» и мир небесный .....	633
Философский лабиринт .....	668
Библиография к главе IV.....	682
<b>Глава V. Память культуры</b>	
«Воспоминания» в культуре.....	688
Священное Писание на школьной сцене.....	691
Прекрасная Магилена и бедная Татьяна .....	707
Великие образцы Юлиуша Словацкого и Зыгмунта Красиньского .....	715
Григорий Сковорода и русская религиозная философия.....	732
К истории советской агиографии .....	745
Человек и машина в романе Замятина «Мы» и пьесе К. Чапека «R. U. R.» .....	760
Silva regum Юлиана Тувима .....	777
Библиография к главе V .....	794
Вместо заключения. О пользе чтения .....	800
Библиография к заключению .....	816
Указатель произведений .....	817
Указатель имен .....	821

## От автора



Поэтика связана с историей культуры. Она не только контекст, в котором находятся литературные или драматические произведения. Историко-культурные смыслы просвечивают в темах, жанрах, тропах, фигурах. История культуры фокусирует в себе многочисленные аспекты поэтики. Они находятся в столь тесных отношениях, что приближаются к синтезу, а именно в нем наиболее полно раскрываются смысл и форма текстов, их отношения между собой. Исследование поэтики в историко-культурном плане углубляет представления о литературе и других видах искусства. Так выстраивается единый угол зрения на культуру, которая перестает быть собранием отдельных видов искусств. Она не рассыпается на отдельные элементы, а предстает в целостности. Рассмотреть культуру сквозь призму поэтики — главная задача автора этой книги.

Славянская культура — польская, русская, украинская — предоставляет для этого чрезвычайно интересный материал. Россия, Польша, Украина объединены здесь не случайно. Польская культура XVII—XVIII вв. находилась в тесных контактах с культурой украинской, которая во многом оказалась посредником для русской культуры в ее отношениях с Европой. Россия и напрямую общалась с Польшей. Очевидно, что ее культурный опыт был претворен в свой собственный и в Киеве, и в Москве. Так появился киевский школьный театр, ставший первой ступенью развития искусства сцены у восточных славян. Опыт киевских театральных деятелей оказался полезен для становления русского театра, хотя, конечно, он испытывал и другие влияния. В XVIII в. он приобрел самостоятельность и особым образом выявил зависимость от литературы. Значительное внимание в этой книге уделено творчеству украинского философа Григория Сковороды, которое стало достоянием и русской культуры, что особенно явно сказалось на рубеже XIX—XX вв. XIX век для Польши — это эпоха романтизма, которая не прервала сво-

их внутренних связей с барокко. Анализ романтических произведений, в первую очередь драмы, ведется в связи с исследованием религиозно-философских концепций эпохи, романтической историософии. Так раскрывается отношение романтизма к фольклору, к славянской народной мифологии. XX век в книге представлен более разрозненно. Отдельные драматические и литературные произведения этого времени рассматриваются с точки зрения их отношений с другими текстами, отдаленными во времени или совпадающими в нем. Эти отношения бывают скрыты в глубинных слоях семантической структуры текста.

То, что в книге так много театрального материала, не случайно. Ведь театр наглядно выявляет позиции человека в культуре. Реализация различных видов пространства на сцене разрешает сделать обобщения, касающиеся этой категории в целом. Основные культурные оппозиции четко проходят через пьесы разных времен, определяя место театра в культурном пространстве, и, следовательно, характеризуя пространство в целом.

Книга могла бы быть выстроена хронологически, от XVI—XVII к XX веку. Проследить движение культуры во времени — задача чрезвычайно важная. Также возможно представить ее в целостном единстве. В разные эпохи это единство выглядит различно, так как строится на разных основаниях. Оно проступает в форме и семантике произведений разных эпох, не связанных между собой. Зачастую определяется архаическими пластами культуры. Образы человека и пространства поддерживают единство культуры, несмотря на многочисленные трансформации, с ними происходящие. Его утверждают «воспоминания» культуры о самой себе.

Пространство культуры рассекает множество смысловых оппозиций, среди которых значимое место занимает оппозиция сакральное / светское, не только делящая его на две зоны, но и определяющая характер различных институций, тип культурного поведения человека. Эта оппозиция организует систему жанров, налагает запреты или дает разрешения на тот материал, с которым работают авторы. В зависимости от этой оппозиции они избирают способы художественного воспроизведения материала. Противоположение сакрального и светского пронизывает тексты культуры, как и отношение к ним. Сохраняя свою значимость, отношения сакрального и светского при этом не особенно устойчивы. Они видоизменяются с течением времени, в результате чего возникают сакрализованные формы, которым посвящена I глава этой работы.

Миф и обряд существуют не только в давние времена. Они всегда хранятся в памяти культуры и воспроизводятся, внешне принимая но-

вые черты, но всегда сохраняя свое смысловое ядро. Культура относится к ним отнюдь не пассивно. Миф и обряд подпитывают ее, что порождает новые художественные формы. Авторы разных эпох как осознанно, так и бессознательно обращаются к мифу и обряду. Войдя в новый контекст, миф срращивается с новыми художественными формами, придает им, казалось бы, утраченные смыслы, а они, в свою очередь, активизируются. Культура хранит память об античности, о народной мифологии, творит новые мифы, не забывая о прежних, создает образы реальности по правилам сложения всякого мифа. Обряд дает толчок развитию новых видов искусства. Имеется в виду театр, который долгое время отсутствовал у восточных славян. Театр вспоминает о своих началах и позже, воспроизводит обряд на сцене, декларируя таким образом свои позиции в культуре. Отражаются элементы обряда и в литературе. О преображенном обряде и мифе говорится во II главе книги.

Человек не только творит культуру, но и сам отражается в ней. Имея в виду синтез истории культуры и поэтики, возможно проследить, как в разные эпохи меняется образ человека, по каким правилам, образцам, индивидуальным замыслам авторов он складывается. Очевидно, что отнюдь не всегда культура стремится к полноте изображения человека. Так, в эпоху барокко образ человека расщеплялся на составляющие. Был значим не сам человек, а его отношения с силами добра и зла. Он выступал проекцией христианской картины мира. В XVIII в. образ человека приобретает иную условность: человек становится носителем черт характера, являющих его склонности к пороку или добродетели. Вырисовывается и его социальный портрет. Для него характерна стабильность. Только в эпоху романтизма выступает человек становящийся, чья внутренняя жизнь, полная драматизма, отражается в искусстве. Для этого образа характерна поливалентность и принципиальная неустойчивость. Человек всегда находится в ряду объектов философии, в том числе религиозной. Отношения с Богом и миром определяют его положение в пространстве культуры. Эти разнообразные варианты образа человека и подходы к нему стали предметом исследования в III главе нашей книги.

Человек неразрывно связан с пространством, которое его окружает. Оно формирует человека, а он постоянно стремится освоить пространство и воздействовать на него, что в эпоху барокко происходит очень активно. Одновременно пространство подавляет человека, что наглядно проступает в религиозном театре. Персонажи мистерий и моралите явно зависят от пространства и выступают его отражением. В XVIII в. очертания пространства решительно меняются и утрачивают свою космичность. Человек теперь находится в отдельных точках пространства, ло-



кусах, активно перемещаясь между ними. Тема пространства — одна из основных в сочинениях Григория Сковороды. Философ представляет различные виды пространства — метафизическое, географическое, бытовое, сосуществующие и пересекающиеся, находящиеся в четких иерархических отношениях. Также в книге исследуется пространство, сконструированное в утопиях XIX—XX вв. IV ее глава, посвященная пространству, дополняется анализом текста как пространства.

Таким образом, семантика культуры, описываемая через ряд смысловых оппозиций в опоре на обряд и миф, ведущие категории культуры, коими являются человек и пространство, исследуются в этой книге, главы которой внутренне связаны между собой. Здесь также ставится вопрос о памяти культуры. Он рассматривается в V главе нашей книги, на самом разном материале. Мы попытались проследить многочисленные переключки между текстами, как сосуществующими во времени, так и разведенными по разным векам. Анализ, казалось бы, неожиданных совпадений и соответствий, доказывает целостность культуры. Иногда переключки, совпадения, соответствия возникают благодаря сознательным художественным решениям и обращениям авторов к предшественникам. Иногда они появляются как бы неожиданно. Все эти случаи свидетельствуют о том, что культура являет собой единый универсум, где возможны самые разные встречи произведений и авторов.

Открывает книгу Введение, в котором говорится об отношениях культуры, истории и филологии. Заканчивается она обращением к веку XVI, к творчеству великого польского писателя Миколая Рея, давшего множество советов человеку добродетельному, касающихся книги и чтения. Анализ его поучений выявляет уникальные позиции книги в общем пространстве культуры.

Хочется сказать, что эта книга стала возможной благодаря научному контексту, сложившемуся в Институте славяноведения РАН, в Отделе истории культуры. Вне этого контекста, как и без участия и внимания со стороны специалистов, работающих в Институте славяноведения, а также в ИРЛИ, ИМЛИ, Институте искусствознания и других научных центрах, работа эта могла не состояться.

Не перечисляя поименно своих учителей, коллег и друзей, я всем им приношу огромную благодарность. Их имена можно прочесть в книге, увидеть в многочисленных ссылках на их труды.

## Введение

# Культура — филология — история

Долгое время истории культуры отводили право освещать «традиционную совокупность достижений в области науки, искусства, просвещения» [Кнабе, 1986, 260]. На самом деле история культуры — это наука самостоятельная, зародившаяся на границах различных областей гуманитарного знания. Чтобы конкретизировать предмет исследования истории культуры, целесообразно рассмотреть ее положение среди других наук, обратившись, в первую очередь, к филологии и истории. Наука о культуре соприкасается с ними, даже вторгается в них, но никогда окончательно с ними не сливается, оставаясь в своих пределах. История культуры занимает пограничное положение по отношению к этим наукам, как и к другим областям гуманитарного знания.

На первый взгляд может показаться, что предмет изучения науки о культуре, филологии и истории совпадает. История культуры исследует тот же материал, что история и филология: исторические события, различные проявления исторического самосознания, литературные памятники. «Словесные тексты суть предмет изучения и источник знания в любой гуманитарной науке, а в большинстве из них — это источник основной либо единственный» [Шапир, 2002, 56]. Все эти науки подходят к тексту со своих позиций, в том числе, и история культуры. Она не вводит историографический материал в свой круг, не поверяет его историческими данными, не создает концепций истории и истории литературы — это круг задач истории и филологии.

Культура всегда связана с историей, она решительным образом влияет на осознание исторического опыта, складывание национального самосознания, ибо оно творится в формах культуры. Соотношение культуры и истории неоднозначно. Культура отнюдь не пассивно отражает историю, отдельные исторические события. Она не просто перелагает жизнь

общества во времени на язык искусства, хотя это возможно, например, в живописи, литературе, театре. Зачастую подобные переложения подаются и воспринимаются как стремление придать произведениям историчность. Так понятая историчность превращает автора в учителя истории, а читателя — в послушного ученика. Ведь очень часто «историческую обстановку представляют по литературе и живописи: от таких представлений, воспринятых в детстве, человек освобождается с трудом; часто сознание усваивает их навсегда» [Чудаков, 1986, 23].

Отношения истории и искусства заключаются вовсе не в том, чтобы лишь донести до общества факты истории. Замечательным образом смысл погружения в историю раскрыл польский поэт эпохи романтизма Ю. Словацкий. Он сказал, что его пьеса «Балладина» противоречит исторической правде, что является ее достоинством. Романтики полагали своей задачей передать дух истории, но не описать исторические факты. Также и другие историко-культурные эпохи находятся в творческих отношениях с историей.

Каждая эпоха по-разному выражает отношение к современной ей истории, различными путями возвращается к прошлому, по-разному сегментируя его. Отнюдь не вся последовательность событий, не все значительные исторические факты входят в культурный фонд и запоминаются навсегда. В сознании современников живут и фиксируются не все исторические моменты своего времени, хотя потенциально они имеют важное значение для дальнейшего исторического развития. Для одной эпохи некий исторический факт может значить очень мало — он свершился и забылся, не попав в художественную сферу, откуда общество обычно черпает историческое, «ненаучное» знание. Другая эпоха вводит этот факт в ряд важных исторических событий, придает ему глубокий смысл. Он обрастает сетью многочисленных, уже не только исторических значений и становится символом ушедшей эпохи и культуры в целом. «В памяти нации есть люди-символы и есть события-символы» [Панченко, 1984, 201].

Факт истории не сохраняется в неизменном виде, но значимость его смыслов не подвергается сомнению. Скорее это произойдет с исторической реальностью, «вплоть до объявления ее несуществующей» [Лотман, 1986, 111]. Эти смыслы не всегда напрямую соотносятся с фактом. Как пишет М. Элиаде про сербский эпос, «стоило Марко оставить след в истории народа, как его истинная личность была забыта, а биография — перестроена в соответствии с мифическими нормами» [Элиаде, 1987, 60]. Слова исследователя знаменательны. Он утверждает, что коллективная память внеисторична, что «она возвращает историческому персонажу

нового времени его значение имитатора архетипа и воспроизводителя архетипических действий» [Там же, 68].

Если дальнейшее изучение исторического факта покажет, что ранее он интерпретировался ошибочно, это не значит, что он будет отброшен культурой, так как ошибка — знак формирования исторического самосознания. В ней кроется не просто невежество или неосведомленность. Искажения, вызванные абберацией исторического видения, свидетельствуют об общеисторической рефлексии. Они порой раскрывают принципы, лежащие в основе исторического видения общества, которое совершенно необязательно «запоминает» только удачные свершения. А. М. Панченко так пишет о восприятии культурой русской истории: «Нация запомнила и сделала символами победы на грани поражений, победы с громадными поражениями» [Панченко, Гумилев, 1990, 24].

Таким образом, будучи абсолютно самостоятельной, наука о культуре не изолирована от истории. Каждое «высказывание и сообщение о духовной и душевной атмосфере эпохи (...) может быть правильно прочитано только в “большом контексте” истории и никоим образом не вне его» [Аверинцев, 1985, 300]. История культуры движется вместе с ней, но подчиняясь своим внутренним правилам. Она не повторяет историю, а развивается внутри себя, притом в иных темпах и ритмах, чем история. «Эволюция культуры — явление не только неизбежное, но и благотворное, потому что культура не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии. Но эволюция все же протекает в пределах “вечного града” культуры» [Панченко, 1986, 248].

Эволюционируя, культура одновременно сохраняет все то, что уже вошло в ее пределы. Она созидает смыслы истории, не только вбирая и отражая ее факты, но и перерабатывая их и наделяя множеством значений [Громова, 1997, 99]. Исторические тексты становятся опытом рефлексии истории. «Ведь нигде как именно в культуре происходит осмысление всего происходящего в жизни, а следовательно, закладывается основа того, какова будет сама эта история» [Михайлов, 1989, 55]. Это не значит, что культура служит учебником истории. Литература и искусство не претендуют на достоверность. Потому, например, «для романа (...) важна не буквальная фактичность истории, а ее вероятность» [Михайлов, 2003, 317].

Кроме того, культура «по-своему преобразует материальную среду, выбирая себе соответствующую, раскрывается в своем материальном бытии, в своем социально-экономическом и политическом строе, в своей эстетике, этике, мировоззрении, религиозности» [Карсавин, 1923, 170]. Также определяются отношения культуры с языком.

Язык является объектом исследования истории культуры. Изучается он в лингвокультурном аспекте. «Именно язык позволяет обнаружить связь с мифологическими пластами культуры того или иного народа, с его религиозным опытом, рефлексами эстетического и научного познания мира» [Вендина, 2003, 449]. В языке сохраняются ценностные ориентиры и установки культуры. «Именно поэтому слово представляет собой культурное творение, которое нельзя объяснить, не обращаясь к истории народа, его традициям и религии» [Там же, 450]. Анализ внутренней формы слова позволяет увидеть в нем «следы культурной практики», «корни того коллективного бессознательного», которое лежит в основе архетипа языка любой культуры» [Там же, 451].

Для историка культуры чрезвычайно важен анализ ключевых слов. Исследование позволяет адекватно представить, как выбирались эти ключевые слова, как их значения менялись от эпохи к эпохе. Так, например, можно выделить группу слов, с помощью которых на рубеже XVIII—XIX вв. описывался исторический процесс, определялся смысл истории Польши [Филатова, 2004]. Ключевые слова с историческим значением создают особый историко-культурный лексикон.

Опираясь на лингвистические исследования, история культуры изучает не только некоторые феномены, но затрагивает проблемы языка — общего для различных видов культуры. История культуры находится в неразрывных связях с филологией, которую М. Шапир вообще считает наукой о культуре [Шапир, 2002, 56].

«Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами» [Бахтин, 1979, 329]. Это высказывание сделано в духе времени, но главное в нем — указание на целостный культурный контекст, без которого не живет литература. Точно так же история культуры немислима без литературы. Она не только изучает заложенный в литературных произведениях историко-культурный материал.

Конечно, произведения различных видов искусств — неисчерпаемый источник для историка культуры. Они содержат информацию об истории, этнографии, национальной психологии, типах официального и бытового поведения, литературных вкусах и о многом другом, так как являются не только эстетическим сообщением, но всегда содержат внеэстетическую информацию. Потому, вспомнив слова В. Г. Белинского о романе «Евгений Онегин», можно сказать, что каждое литературное произведение есть своего рода «энциклопедия».

Различная историко-культурная информация необязательно содержится в центральных линиях сюжета, характеристиках главных персонажей. Она может находиться на периферии литературного произведения, записываться за второстепенными персонажами. Историко-культурную информацию несут незначительные, казалось бы, детали. Извлекая ее, историк культуры принимает во внимание не только ее эстетическую ценность, но и внеэстетическую. Сделать это гораздо легче по отношению к произведениям слабым, несовершенным. «В произведениях писателей второго, третьего ряда разница между литературой и нелитературным сообщением размывается» [Чудаков, 1986, 30]. В них историко-культурный материал обычно лежит на поверхности, хотя зачастую расходится с исторической реальностью. Несмотря на то, что такие произведения не входят в культурный фонд, в них тем не менее, выражаясь языком романтизма, живет «дух эпохи», пусть и несовершенный переданный. Поэтому они также подлежат историко-культурной интерпретации.

История культуры не только находит свой объект исследования в художественных произведениях. Этим она не ограничивается. Она занимается языком культуры, который, по сути дела, является главным ее объектом. Всякий текст есть организованная структура, его организация происходит по правилам поэтики, в том числе, и когда эпоха, в которую он был создан, стремится к оригинальности и индивидуальности.

Поэтика — это не только система правил и норм, канонов и предписаний, но и ряд принципов более высокого уровня, благодаря которым происходит динамическое взаимодействие всех составляющих текста между собой, а также с его узким и широким культурным контекстом. Эти контексты, по словам А. В. Михайлова, являются для поэтики «смыслообразующим целым, пределом», в которых по-новому раскрываются художественные произведения. Поэтому для изучения культуры поэтика являет собой некую призму, через которую она может быть рассмотрена. Поэтика фокусирует в себе основные смыслы культуры, структурирует ее, «собирая» и «раскладывая» на составляющие элементы. Так она перестает соотноситься только с текстом или группой текстов и соотносится с историей культуры в целом. Поэтика, следовательно, формулирует не только художественные принципы, но и историко-культурные.

Она отнюдь не главенствует над культурой, между ними наблюдаются гораздо более сложные связи. Поэтика есть выражение художественного сознания, не существующего вне историко-культурного контекста. Как утверждает Д. С. Лихачев, «поэтика — это система идеологически

реагирующей на мир формы» [Лихачев, 1986, 350—351], что сказывается, например, в отношении к жанру.

Жанр «выбирает» свою эпоху, как и она его. Критический реализм тяготеет к роману, романтизм — к фрагменту, поэтическому и философскому; социалистический реализм может искусственно воскрешать эпос, подделываться под него. Так, жанр оказывается не только формой поэтики, но и знаком мировидения эпохи. Он хранит в себе смыслы, зафиксировав их в отстоявшейся форме. Жанр всегда имеет некий смысловой ареал. Он не утрачивает того комплекса значений, которые ему присущи в разные эпохи. Только иногда они бывают как бы приглушены и активизируются, когда жанр начинает функционировать в новом культурном пространстве, включаясь в смысловые переключки эпох. «И в канонических, и неканонических своих разновидностях жанр не просто репродуцирует либо готовую и неизменную структуру (канон), либо принцип индивидуально-творческого выбора, порождающий все новые вариации своего воплощения (“внутренняя мера”). Одновременно жанр являет собой непосредственную форму литературного самосознания» [Тамарченко, 2003, 98].

В целом, по словам Д. С. Лихачева, поэтика пронизывает собой всю культуру и сама «пропитана» историко-культурными смыслами. Она служит основой для исследования картины мира разных эпох, реконструкции непонятных со временем культурных ситуаций и стереотипов. Поэтика разрешает проникнуть в «тайны» истории культуры. Строение одного тропа дает ключ к ее прочтению, раскрывает ее механизмы. Например, символ и эмблема в барокко определяют организацию искусства сцены, литературы, живописи, музыки. Соответственно, «история культуры — это первое такое целое, которое историческая поэтика встречает на своем пути, когда отправляется на поиски своих начал, своего логического объяснения» [Михайлов, 1989, 17]. Добавим, что не только историческая.

Итак, поэтика и история культуры связаны на глубинном уровне. Следовательно, история культуры напрямую соотносится с проблемами текста. Всякий текст обладает такими обязательными признаками, как связанность и цельность [Николаева, 2000, 414—415]. Кроме того, он имеет пространственные измерения, являет собой организованное семантическое пространство [Там же, 418]. Внутри текста происходят семантические переключки, что способствует его многомерности и определяет парадигматическое строение. Культуру в целом можно описать как текст или макротекст, представить как семантическое пространство, характеризующееся связностью и цельностью, соответственно имеющее не

только два измерения. В культуре сохраняются самые различные смыслы, присутствуют показатели формы, никогда не исчезающие и постоянно активизирующиеся. «Каждый тип культуры вырабатывает свой символический язык и свой “образ мира”, в котором и получают свои значения элементы этого языка. Язык культуры (как и язык науки) пользуется естественным языком, поэтому слова и другие единицы естественного языка приобретают в нем дополнительную, культурную семантику» [Толстой, 1995, 291].

Язык культуры, с одной стороны, достаточно устойчив, с другой — подвергается изменениям. Потому в культуре есть не только внешнее, достаточно легко усматриваемое, но и внутреннее движение. Оно протекает на глубине и подспудно влияет на смену типов культуры. Кроме того, культурные коннотации изменяются, но никогда — окончательно. Их смысловое ядро сохраняется, иначе язык культуры стал бы мертвым языком. Он был бы забыт, если бы не был доступен следующим поколениям. Особая устойчивость языка культуры объясняет неожиданные сближения, происходящие вне зависимости от расстояний между различными текстами, временных и пространственных. Например, столь значимая ориентация на синтез или анализ присуща науке и искусству далеко отстоящих друг от друга эпох. Аналитический подход определяет подход к искусству слова в риторике XVII—XVIII вв. и в русской формальной школе XX в., что не столько сближает между собой риторику и формальный метод, сколько помещает их в один историко-культурный ряд.

Исследование феноменов культуры в их историческом движении, следовательно, дополняется наблюдениями над движением внутренним, происходящим на уровне языка культуры. Только так возможно выявить глубинные связи между отдельными текстами, художественными течениями и целыми историко-культурными эпохами, увидеть их как единое целое. Их специфика и принципы организации раскрываются более полно, если попытаться «остановить» время движения культуры, рассмотреть отдельные культурные феномены и комплекс присущих им значений, т. е. описать их язык. Отыскав однородные с ними, возможно выстроить парадигматические ряды этих значений. Парадигматический аспект изучения языка культуры выявляет сходство и повторяемость принципов строения, главенствующих в отдельные историко-культурные эпохи. Обнаруживается сходство различных культурных феноменов, разделенных во времени, их разнонаправленные связи. Этот аспект разрешает показать, как работает память культуры.

С выстраиванием ряда парадигм культура приобретает новые измерения. Становятся очевидными принципы неизменности и вариативно-



сти, ей присущие. Очевидно, что некоторые из парадигм выдвигаются на положение доминанты и бывают способны подчинить себе другие, привести их в определенное соответствие. Это — парадигмы человека, пространства и времени. Они, конечно, не «приписаны» к науке о культуре. Их изучает философия, математика, филология. Без них не обходится искусствознание, не существует наука об истории.

Изучая пространство, время и образ человека, история культуры как бы выводит их из-под власти других наук и стремится выделить их смыслы из эстетического или исторического контекста, чтобы затем вновь туда поместить. История культуры вникает в то, какими параметрами наделяется человек в разные эпохи, чего он требует от самого себя, каким видит свой идеал, что от себя готов отторгнуть, как он определяет свое место в мире. Человек рассматривается в тесной связи с категориями пространства и времени. Учитываются способы описания этих категорий в языке, ставится вопрос о том, какими признаками и смысловыми коннотациями они наделяются в разное время.

Таким образом, пространство, время, человек задают основные парадигматические ряды. Эти слова — не абстракции и не отвлеченности, так как пронизывают всю культуру. «В каждую эпоху они равным образом органично укоренены в языке и в культуре, не оставляя практически каких-либо зазоров и лакун. Часто вокруг таких слов-понятий вырастает разветвленная сеть идей» [Топоров, 1973, 185—186]. Данные слова для истории культуры суть категории. «Эти универсальные понятия в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода “модель мира” — ту “сетку координат”, при посредстве которой люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [Гуревич, 1972, 15—16].

Человек, всегда находясь в культурном контексте, фокусирует в себе приметы культуры, проговаривает свои представления о самом себе и своем времени. «Личность индивидуализирует тенденции эпохи: она для них “показательна”, символична, характерна» [Карсавин, 1923, 83]. Это наблюдение философа может быть распространено и на литературных персонажей. Наблюдения над ними в историко-культурном плане разрешают сделать выводы, не только касающиеся художественности. Так, возможно выяснить, каким хочет видеть себя человек в разные эпохи, каковы его духовные ориентиры, кого общество считает образцом, идеалом и кто заслуживает право на литературную биографию. «Каждый тип культуры вырабатывает свои модели “людей без биографии” и людей с биографией. Здесь очевидна связь с тем, что каждая культура создает в своей идеальной модели тип человека, чье по-

ведение полностью предопределено системой культурных кодов, и человека, обладающего определенной свободой выбора своей модели поведения» [Лотман, 1986, 106].

Некоторые эпохи активно моделируют поведение человека, как, например, Просвещение, что позволяет провести последовательное сравнение человека идеального, сконструированного культурой, с человеком реальным, чей облик доносят до нас мемуары, исторические документы и проч. В эпоху романтизма жизненные биографии зачастую строились по аналогии с литературными образцами. Романтизм — это такой тип культуры, который свободно нарушает границы между искусством и жизнью. Искусство здесь оказывает явное влияние на жизнь. «Культура — генератор структурности, и этим она создает вокруг человека социальную сферу, которая подобно биосфере, делает возможной жизнь, правда, не органическую, а социальную» [Лотман, Успенский, 1971, 146].

Значимы в этом отношении утопии различных видов, всегда конструирующие не только пространство нового типа, но и идеальный тип человека. Также утопия непременно выводит его антиподов. Человек идеальный и его антипод, представленные в утопиях различных видов, демонстрируют, как меняются представления о человеке желательном, идеальном и как с утопической точки зрения выглядит человек несовершенный.

Анализ концепции человека разрешает выявить его положение в картине мира, а не только в социуме или межличностных отношениях. Интересный пример соотношения картины мира и человека можно извлечь из трудов Г. Вагнера. Изучая памятники древнерусского искусства, исследователь противопоставляет их произведениям XVIII—XIX вв. В древних памятниках «образ человека оставался довольно бледным. Он растворялся в растительно-зооморфной стихии, и даже там, где человеческие фигуры были выстроены в ряд (...), они похожи на орнаментальный раппорт (...). Главной причиной “невывявленности” человеческого образа оставалась космологическая символичность» [Вагнер, 1976, 227], т. е., по сути дела, образ мира. Это он заслонял человека так, чтобы макрокосм определял микрокосм.

Затем человек перестал быть точкой пересечения различных линий метафизического пространства. Это не значит, что он превратил это пространство в некий «задник» для своих выступлений. Теперь перед человеком ширилось пространство жизни, повседневности. Он был вписан в него, а не в христианский космос, который не исчез полностью, а присутствовал в пространстве нового типа в виде отдельных сколков, иногда подспудно определяя его в целом.

Для характеристики человека важна оппозиция внутреннее / внешнее. Как известно, эта оппозиция всякий раз меняет свои очертания, что сказывается и на отношении к внешнему образу человека. Рассматривая человека внешнего в разные временные срезы, можно обнаружить, что восприятие его облика непостоянно. Каждый тип культуры по-своему решает проблему человека телесного, то наделяя телесное начало метафизическими значениями и манифестируя внутреннее через внешнее, то превращая телесность в культурный код, в результате чего телесность наделяется значениями вторичными. Выдвигается на первый план ее самодостаточность, как, например, в культуре двадцатых годов XX в. с ее культом спорта и танца. Исследование человека внешнего непременно притягивает в круг исследования моду, бытовое поведение, характер проведения свободного времени [Кирсанова, 2002]. Всякий раз телесность получает особые характеристики, распространяющиеся на культуру в целом [Злыднева, 2003, 64—65].

Человек может быть рассмотрен сквозь призму такой оппозиции, как сакральное / светское. Что он готов сакрализовать, что считает сакральным — факт его сознания, его характеристика. Человек, воспринимающий мир в терминах сакрального, — еще одна его ипостась. Он не только принимает как данность наличие сакрального ядра в культуре, но бывает готов сакрализовать то, что считает наиболее значимым для себя, — власть, искусство, собственные чувства. Выступает противником того, что считает ложным сакральным, и подвергает критике нежелательные для него явления десакрализации. Образ человека также может сакрализоваться.

Человек есть носитель национального начала, что явствует из литературы, публицистики, мемуаров и дневников. Он описывается (или сам описывает себя) не только с точки зрения своего внутреннего мира или событийности. Не раз человек видит себя и предлагает видеть как носителя национальных черт. То же самое происходит в литературе, где в проведении темы национального зачастую сквозит мифологический подтекст, ведется сравнение с представителями других народов. Узнавание самого себя обычно происходит при взгляде, направленном не только внутрь, но и вовне. Этот взгляд насквозь мифологичен. Таким образом, история культуры непременно смыкается с анализом мифа, без чего невозможно полно представить образ человека, который, конечно, проецируется на культуру в целом.

Опираясь на миф, к человеку можно подойти не только с точки зрения культурных стереотипов, но и рассмотреть, как на протяжении всей своей истории он стремится отторгнуть от себя то, что полагает не-

человеческим, как настойчиво проводит черту, за которую нет доступа тому, что определяется как злое и опасное. Миф вторгается в самоосознание человека, на его основе выстраивается ряд опасных персонажей: от древних мифологических до современных — таких, как робот, также имеющих мифологические значения. Только выступают они в новой оболочке. Все эти персонажи несут важнейшую смысловую нагрузку. Противопоставление человека не-человеку разрешает проникнуть в сущность его собственного образа. Окруженный антиподами, оттеняющими его, он выражает свою сущность от противоположного.

Данный парадигматический ряд может быть продолжен, например, как за счет увеличения числа культурных оппозиций, на основе которых можно вести дальнейшее исследование, так и за счет включения различных культурных кодов. Человек, рассматриваемый в самых разных историко-культурных аспектах, всегда остается константой культуры, ее стержнем. «Проблема человека имманентна культуре, так же как культура имманентна человеку» [Черная, 2003, 127].

Человек неразрывно связан со временем и пространством. Они определяют его статус в культуре, а он их моделирует. Парадигматические ряды, образуемые этими категориями, выстраиваются аналогично парадигме человека. Время и пространство, как и человек, не существуют вне мифа. Им «одновременно движется изнутри специфическая диалектика саморазрастания и самокристаллизации, которая сама себе дает движущую силу и правила синтаксиса» [Кайуа, 2002, 43]. Зашифрованные в мифе значения этих категорий всегда живут в культуре как один из ее пластов, который также подлежит анализу. Через жизнь мифа в культуре не только вскрываются его связи с различными эпохами. Таким образом восстанавливаются скрытые смыслы искусства. Писатели, художники обращаются к мифу за поддержкой — явно или неявно. С его помощью они воссоздают, перестраивают пространство и время, придавая им новые параметры. Рефлексия по их поводу, составляющая важный пласт произведений, также меняется, что не всегда вызывается чисто художественными задачами. Ее могут определять, в том числе задачи познавательные. Культура творит новые мифы о времени и пространстве, опираясь на прежние, — в самых разных ее сферах происходят процессы мифологизации.

Парадигматический ряд, заданный категорией пространства, не изолирован и всегда связан с человеком. Пространство может быть рассмотрено как географическое. Очертив его, история культуры выявляет представления о реальном мире, фиксируемые литературой, театром, живописью. В культуре есть место пространству бытовому, его актуали-

зирует быт, детали, та атмосфера, «которая создается вещами и которая превращает их из простой совокупности, беспорядочного набора в близкий душе и осмысленный порядок, жизненную опору — в “вещный” космос» [Топоров, 1995, 227].

Среди видов пространства выделяется пространство метафизическое. Для многих культурных эпох оно является доминантным. Так, для Григория Сковороды на первом плане всегда находится космос, где «плавает» земной шар, «распростирается» небо, светит луна и сияют звезды. Философ подробно их описывает, как бы стремясь сделать рывок в мир абстракции и обратиться к пространству метафизическому. В. Н. Топоров также называет его пространством созерцания и определяет как «эквивалент реального пространства в непространственной созерцании» [Топоров, 1996, 13]. Традиционно пространственный опыт описывается через путешествия, совершаемые как в реальном пространстве, так и метафизическом [Чумакова, 2003]. Путешествие организует множество сюжетов. Оно может распадаться на отрезки, как бы нанизываемые на этот сюжет. Определяет путешествие характер утопических сюжетов. Совершаются путешествия в пространстве, отмеченном как сакральное [М. В. Лескинен 2005, 21]. Путешествия, как и все виды движения в целом, структурируют пространство. Их анализ разрешает выявить отношение к нему, на основе которого и формируются разные виды пространства.

Возможно исследование пространства культурного, представление культуры как пространства. «Категория пространства неизбежно обнаруживает себя в культуре, ибо, как и категория времени, является универсальной (...). 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 пересмысленные» [Свирида, 2003, 15—16]. Этот тип пространства исследователь описывает как концептуальное и антропологизированное.

В пространстве всегда выделяются центр и периферия, границы и культурные пограничья. «Проблемы культуры всегда сопряжены с вопросом о границе; говоря о культуре, мы всегда высказываемся о каких-то “пределах”, о “бороздах и межах”, причем не только тогда, когда пытаемся отграничить культуру от всего того, что не является ею, но и тогда, когда пытаемся определить ее в собственной внутренней специфике, так сказать, в отношении к самой себе» [Давыдов, 1978, 44]. Границы являются наиболее продуктивными в пространстве культуры. Здесь, по словам М. М. Бахтина, течет наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры, зарождаются новые и наиболее активные культурные

феномены. Границы определяют тип культурного пространства, которое может быть закрытым или открытым. Исследования границ и культурных пограничий наглядно демонстрируют общие принципы строения культуры.

Изучение пространства, как и человека, ведется на основе смысловых оппозиций. Обратимся к такой, как натура / культура. Эта оппозиция определяет отношение к природе в разные эпохи, способное превратить ее в идеальный локус, сделать особо отмеченной зоной пространства или отправной точкой философских размышлений. Возможно, что образ природы снижается, и тогда ей придается чисто практическое значение. В XVIII в. такое отношение возмущало Григория Сковороду, который писал, что где-то пускают реки вспять и засыпают бездны, вообще, производят «что денно новыя опыты и дикія изобрѣтенія» [Сковорода, 1973, 1, 336]. Анализ пространства в терминах этой оппозиции чрезвычайно важен, так как «взаимоотношения между природой и культурой постоянно разыгрываются внутри культуры» [Свирида, 1997, 11].

Исследование пространства в этом аспекте выявляет, как в разные эпохи натура соотносится с культурой, как проводится граница между ними и как они сосуществуют: завоевывают пространство друг друга или же пребывают в гармонии. Подход к пространству с этих позиций разрешает выявить действие природного кода в культуре разных эпох, поновому взглянуть на пейзаж — литературный, изобразительный, садово-парковый. Пейзаж есть не только окно в природу или место действия, но и значимая часть культурного пространства, знак ментальности эпохи. Точно так же возможен анализ городского пространства, обычно противопоставленного природному.

Пространство бывает искусственно смоделированным в утопии, которая занимается им даже больше, чем образом нового идеального человека. Анализируя виды утопического пространства, возможно выявить, как в утопиях реализуется такая культурная категория, как желательность. Она всегда задействована при формировании культуры нового типа, обычно порождающей множество утопий различных видов, сосредоточенных на пространстве идеальном, подправляющих и улучшающих пространство реальное. Это новое пространство, в котором существует новый человек, утопия готова распространить на реальный мир и заразить его вирусом переделывания. Она также рисует сконструированное пространство как опасное, в котором нет места человеку. Так утопия увязывается с мифом.

Имея в виду, что культура в целом являет собой пространство, в ней можно выделить особые точки, фокусирующие силовые линии культуры.

Они собирают в себе основные культурные коннотации. Таковы, например, икона, книга, театр, сад. Этот парадигматический ряд, естественно, может быть продолжен. И. И. Свирида полагает, что «ими могут быть города, различные культурные институты, как в свое время монастыри, позднее университеты, но также целые государства, культурные и политические конгломераты, природные ареалы любого масштаба» [Свирида, 2003, 18].

Остановимся на книге в пространстве культуры, представляющей в триаде автор — текст — читатель, опутанной разнонаправленными отношениями со стороны общества. Она интересна для исследования в историко-культурном аспекте, так как являет собой синтез духовного и материального, способна структурировать культурное пространство и менталитет общества. Человек читающий — это герой многих литературных произведений. Упоминания в художественных текстах о конкретных произведениях, писателях, художниках воссоздают историко-культурный и литературный контекст эпохи, в которую творил автор или которую сделал объектом художественного произведения.

Книга не напрямую связана с читателем. Она проделывает к нему сложный путь, который также подлежит изучению. Исследование библиотек, частных собраний в историко-культурном плане помогает описанию культурного пространства. Книга по-разному функционирует в различных социумах, в различной степени проявляет адаптационные способности к разным средам, но всегда так или иначе достигает адресата. Ее роль в созидании культуры огромна, и она сама является не только источником знания, но и важнейшим культурным феноменом, так как выступает синтезом визуальных искусств и искусства слова.

Исследование театра позволяет выявить такие важнейшие культурные категории, как зрелищность и театральность, которые шире театра и присутствуют решительно во всех сферах культуры. Соотносятся они различно и характерны отнюдь не для всех эпох. Например, зрелищность — прежде всего удел культуры средневековья. Театральность свойственна романтизму и символизму. Век XX, как показывают исследования музыкальной культуры, а не только литературы и изобразительного искусства, сделал своей знаменательной чертой визуализацию [Холопова, 2000, 42]. Положение зрелищности, театральности и — шире — визуализации определяет театральную специфику в историко-культурном плане. На театральном материале раскрывается колебание между визуальным образом и словом, выявляются отношения между театром и литературой. Театр то притрагивается к ней в поисках источников, то отталкивается от нее, настаивая на своей независимости. Таким путем

на сцене реализуются важные процессы, влияющие на культурное пространство в целом.

И театр, и книга кумулируют множество культурных смыслов и не замыкаются в себе. Они вступают в динамические отношения с различными сферами культуры. Можно рассматривать одну пьесу или ряд их, книгу в единственном числе или как собирательный образ. Во всех случаях исследование позволяет выявить важнейшую культурную информацию, не зависящую от объема анализируемого объекта.

Пространство всегда не отделимо от времени, что особенно характерно для мифопоэтического сознания. «Вообще, применительно к сакральным ситуациям (...) пространство и время, строго говоря, не отделимы друг от друга, они образуют единый пространственно-временной континуум (...) с неразрывной связью составляющих его элементов» [Топоров, 1997, 460]. В текстах они могут разделяться. Их предлагается воспринимать раздельно. Также пространство и время сплетаются между собой и напрямую зависят друг от друга.

Категория времени изучается в разных гуманитарных науках. Поэтому подход к ней различен. История культуры рассматривает, как разные эпохи создают свое отношение к времени, как оно членится на отдельные отрезки, как они оцениваются и какие смыслы приписываются этой категории. Например, исследователи показывают, как времени придают «геометрические» параметры, и в них его истолковывают, как время входит в соотношение с философией жизни [Гайденко, 2002, 151].

Символом времени, которое описывается как движущееся в линейном направлении, как известно, является стрела, знаменующая его односторонность и невозможность вернуться в прошлое. Откладывая время по горизонтальной оси, культура ориентируется на настоящее, прошлое или будущее. Иногда наиболее высоко оценивается будущее, и культура ориентируется на него. Советская эпоха избрала своим ориентиром будущее, черты которого обнаруживала в настоящем. Прошлое же предлагалось воспринимать как некий хаос. Будущее стояло не только неизмеримо выше прошлого, но ему подчинялось настоящее. Оно было идеалом, к которому следовало стремиться, забывая предшествующий исторический опыт и стараясь не повторить его.

Человек, находящийся на пути к будущему, испытывает страх перед временем и историей. «Оправдывая историческое событие тем простым фактом, что оно *так произошло*, нелегко будет освободить человечество от ужаса, который это событие внушает» [Элиаде, 1987, 134]. Попытки такого освобождения делаются постоянно. Тогда ожидание того, что будет, окрашивается в оптимистические тона. Забывая о прошлом, живя в настоящем только для будущего, человек возлагает на него свои надеж-



ды. История тогда становится не опытом, на который человек опирается, а рядом ступеней, по которым он, не оглядываясь, движется вперед. Возможно и иное восприятие будущего. Страх перед ним увеличивается, ожидание апокалиптических перемен смешивается со стремлением это будущее отодвинуть как можно дальше или, напротив, принять его немедленно.

В культуре существует ориентированность на прошлое, что свойственно эпохе романтизма, пронизанной отрицательным отношением к настоящему. Романтики, хотя и декларировали тезис о том, что настоящее складывается из прошлого и будущего, все же стремились выйти из своего времени, реже в будущее и чаще в прошлое. Будущее, прошлое и настоящее также сливались в восприятии времени. Для А. Мицкевича современность — это плод прошлого и зародыш будущего; прошлое — это мера будущего. Ориентированность на прошлое вызывает сожаление о прошедшем «золотом веке», тоску об утраченном, потерянном рае. Она вызывает исторический пессимизм. Напомним, что в эпоху барокко время представляла аллегорическая фигура крылатого лысого старика с косой. В этом образе слились представления о старости и смерти, предельно выразилась бренность бытия. В нем была задана идея неумолимо движущегося времени.

Не только романтизм, но и другие эпохи выбирают своими образцами и прошлое, и будущее. «Ориентировав ход истории в будущее, просветители в большинстве своем общественный идеал нашли в прошлом, в том состоянии естественности, которое изначально заложено природой» [Свирида, 1997, 173]. Направленное движение времени, его необратимое течение — предмет философских размышлений, воплощенных в искусстве. Отношение к нему определяет точку зрения на мир, окрашенную отчаянием или оптимизмом.

Циклическое время, символом которого выступает круг, сохраняет человеку статичную или устойчивую позицию в мире. Повторяемость его отдельных отрезков непременно рефлектируется. Оно «вовлекается в круговорот “вечного возвращения”». (...) Это преобразование совершается путем сакрализации начала, первообразца, протособытия, которое вызволяется из власти времени и возвращается на круг вечности благодаря постоянному ритуальному воспроизведению» [Толстая, 1997, 62]. Это не только время годового цикла, в котором всегда присутствует «вечное возвращение», но и время сакральное, время мифа, в котором происходит возврат к священному. Как никуда не уходит из мира земной путь Иисуса, мученическая смерть Спасителя и Воскресение, так и время повторяется, никуда не исчезая. Христианская концепция времени принимает исторический смысл, так как священные события проис-

ходят в определенное, известное время, — так открывается история «как некое новое измерение присутствия Бога в мире» [Элиаде, 1994, 73]. Очевидно, что два типа времени, хотя и противопоставлены, могут совмещаться в некоторые историко-культурные эпохи.

Через категорию времени культура заявляет о себе, раскрывая свою направленность. Поэтому отношение к ней столь значимо. Так, в переходную для России эпоху (XVII в.) время «приобретает статус такого же объекта познания, как и все другие аспекты бытия. Категория времени отстраняется от христианской идеи конца света, хотя и не порывает с ней» [Черная, 2003, 134]. Как показал В. М. Живов, время по-разному усваивается человеком. Оно может принадлежать разным сферам общества. Как только им начинают обладать «купцы и ремесленники», происходит исчисление времени, в котором выражается стремление к точности. «Экспансия исчисляемого времени представляет собой одну из составляющих утверждения счетной парадигмы как основы городской культуры, развивающейся в культуре нового времени» [Живов, 2003, 18]. Такое время противопоставлено времени церковному, т. е. сакральному времени священной истории.

Еще раз скажем, что анализ культуры, исследование круга мифологических значений, выявление творимых культурой смыслов таких категорий, как человек, пространство, время, может вестись применительно к одному тексту, к ряду текстов, к историко-культурным эпохам в целом.

Изучение культуры предполагает анализ ее универсальных механизмов, основанных на определенных принципах. Например, механизм идентификации действует повсеместно — человек ежечасно идентифицирует самого себя. Это особенно необходимо, когда он переходит на новый язык культуры или отстаивает свой прежний, пытается обозначить свои границы и границы своего пространства. Точно так же человек подвергает идентификации языки, сравнивая их. Ему необходимо идентифицировать свое окружение, мир в целом и его элементы, чтобы убедиться в устойчивости / неустойчивости всего сущего. В текстах культуры всегда отражаются различные виды идентификации. Тексты культуры также подвергаются идентификации, происходит их узнавание, для чего требуется совершить ряд процедур. Воздействие механизма идентификации постоянно проявляется и внутри текста.

Механизм идентификации лежит в основе многих литературных мотивов, например, двойничества, маски, метаморфозы, определяет оппозиции Я / не-Я, Я / Он. Так вырастают идентификации, основанные на самых различных принципах (имя, пол, конфессия и проч.); бывают они истинными и ложными. Виды идентификаций постоянно взаимодействуют, что порождает неопределенность смыслов, мерцающие значения.

Очевидно, что художественный текст, в отличие от научного, не нацелен только на истинные идентификации. Неоднозначность его стоит неизмеримо выше одномерности. Механизм идентификации определяет отношения воспринимающего (читателя, зрителя) с текстом, когда читатель (зритель) стремится к уподоблению самого себя с героем или автором, а автор выдает себя за героя. Кроме того, адекватное прочтение текста требует включения этого механизма. Каждый текст содержит явные или скрытые цитаты, отсылки к группе текстов или художественному направлению. Их нужно уметь идентифицировать, чтобы текст приобрел семантическую глубину.

Этот механизм работает в том случае, когда культура тяготеет к воспроизведению, то есть автор опирается на образец. Именно сходство с образцом определяет ранг произведения, как, например, в иконописи, где «старые тексты продолжают “проектировать” человека в соответствии с заложенными в них логиками государственного мессианизма, но с другой стороны (...) они не только не преодолевались, но получали дополнительную плотность и вес, опускаясь на самое дно сознания» [Тарасов, 1995, 58—59]. Таким образом, не только форма и смысл, но и культурный статус с образца переносится на копии, ср., например, отношение к копиям известных иконографических сюжетов в старообрядческой среде [И. Л. Бусева-Давыдова, в печати].

Отношения копии и подлинника иначе выглядят в светской культуре. Когда имя автора занимает свои позиции в культуре, копия определяется как вторичная и мнимая, отвергается и преследуется. Между ней и подлинником начинается конфликт, так как копия стремится занять место оригинала, присвоить его себе и объявить себя оригиналом.

Итак, история культуры занимает пограничное положение относительно других гуманитарных наук, прежде всего истории и филологии, но сохраняет свою самостоятельность. Историки культуры стремятся выявить не только внеэстетическую информацию, которая важна сама по себе. Заметить тщательно выписанный интерьер, описания старых обычаев необходимо, чтобы соотнести произведения с их культурным контекстом, а также выявить те смыслы, которыми их наделяет автор. Это только одна часть работы историка культуры. Он также рассматривает тексты, стараясь проникнуть в их смыслы, выявить их строение, ибо именно они свидетельствуют о культуре в целом. Здесь на первом плане находится исследование принципов художественного осмысления, лежащих в основе текста и одновременно манифестирующих общие принципы культуры. Так поэтика явственно проступает в культуре и одновременно определяется ею. Культура же организуется поэтикой и поэтому может быть описана сквозь ее призму.

## Библиография

- Сковорода Григорій.* Повн. збір. твор.: В 2 т. Київ, 1973.
- Аверинцев С. С.* Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.
- Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бусева-Давыдова И. П.* Старообрядческие подделки: проблемы идентификации // Культура сквозь призму идентичности (в печати).
- Вагнер Г.* О декосмологизации древнерусской символики // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.
- Вендина Т. И.* Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской традиционной духовной культуры // Славянский альманах. 2002. М., 2003.
- Гайденок П. П.* Проблема времени в философии жизни // Антропология культуры. М., 2002.
- Громова Е. Б.* Чудо иконы Богоматери Владимирской 1395 г. и его отражение в московской культуре XIV—XV вв. // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Давыдов Ю.* Культура — природа — традиция // Традиции в истории культуры. М., 1978.
- Живов В. М.* Время и его собственник в России на пути от царства к империи // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Злыднева Н.* Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. М., 2003.
- Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.
- Кирсанова Р. М.* Русский костюм и быт XVIII—XIX веков. М., 2002.
- Карсавин Л.* Философия истории. Берлин, 1923.
- Кнабе Г. С.* Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Вещь в искусстве. М., 1986.
- Лескинен М. В.* Святая земля в описаниях русских и польских паломников конца XVI века // Пинакотека. № 20—21. 2005.
- Лихачев Д. С.* Прошлое — будущему. Л., 1986.
- Лотман Ю. М.* Литературная биография в культурном контексте. Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1986.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. 5. Тарту, 1971.
- Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.
- Михайлов А. В.* Роман и стиль // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.

- Николаева Т. М. От звука к тексту. М., 2000.
- Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Панченко А. М. Топос и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы. М., 1986.
- Панченко А. М., Гумилев Л. Н. Чтобы свеча не погасла. Л., 1990.
- Свирида И. И. Natura и культура: к проблеме взаимоотношения // Natura и культура. М., 1997.
- Свирида И. И. История и время в польском искусстве XVIII в. // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Свирида И. И. Пространство и культура: аспекты изучения // Славяноведение. № 4. 2003.
- Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
- Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Иконное дело в императорской России. М., 1995.
- Толстая С. М. Мифология и аксиология времени в славянской народной культуре // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Толстой Н. И. Язык и культура // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
- Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаические системы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973.
- Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
- Топоров В. Н. Об одном парадоксе движения. Несколько замечаний о сверхэмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Филатова Н. М. От Просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзиньского. М., 2004.
- Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Часть первая. М., 2000.
- Черная Л. А. От «человека души» к «человеку разума» // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Чудаков А. П. Вещь в реальности и в литературе // Вещь в искусстве. М., 1986.
- Чумакова Т. В. «Человек странствующий»: от «хождения» к путешествию // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Шапир М. Филология как фундамент гуманитарного знания. Об основных направлениях по теоретической и прикладной филологии // Антропология культуры. М., 2002.
- Элиаде М. Космос и история. М., 1987.
- Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.

## Глава I

# Оппозиция сакральное / светское



### О сакральном и светском

Оппозиция сакральное / светское — одна из основополагающих в культуре. Мирское и священное — это два образа бытия в мире, две ситуации существования. «Миф открывает абсолютную священность, потому что повествует о созидательных деяниях богов, обнаруживает священность их творения. Иначе говоря, миф описывает различные, иногда драматичные, выходы священного в мир» [Элиаде, 1994, 64]. Эти выходы и образуют оппозицию священного и светского. Никогда не утрачивая окончательных связей с мифом, данная оппозиция разрывает культурное пространство, притом каждый раз по-разному. Через нее определяется характер историко-культурных эпох, тип человека, ментальность общества. Сакральное и светское не существуют одно без другого. «Эти два мира — мир сакрального и мир профанного — строго говоря, могут быть определены лишь один через другой» [Кайуа, 2003, 151].

Оппозиция эта реализуется не только в соотношении религиозного и светского, так как в пространстве культуры всегда существуют архаические представления о сакральном, уже утратившие «смысл космической религиозности» [Элиаде]. Время от времени их смыслы активизируются. Осознаваемые ранее как сакральные, эти представления утрачивают первоначальные значения и переходят в разряд мифопоэтических, участвуя в формировании художественного начала. Кроме того, не раз возникают новые, сакрально отмеченные феномены, значения которых складываются аналогично со значениями прежних сакральных. Поэтому данная оппозиция сказывается не только в противоположении религиозных и светских форм культуры.

Она очевидным образом влияет на формирование исторического сознания, идеологии, оживляет мифологические смыслы в искусстве, играет огромную роль в его развитии, всякий раз реализуясь различно. Это происходит потому, что сакральное и светское есть «функциональное значение, приписываемое тем или иным фактам реальности» [Зенкин, 2003, 18]. Цитируемый нами автор также полагает, что сакральное есть «абстрактный оператор, обозначающий изъятие (...) предмета из окружающего профанного мира» [Там же, 19]. Только сакральное придает этому предмету, по словам М. Элиаде, долговечность, ибо оно действует всегда эффективно.

Светское и сакральное не просто изолированы друг от друга. Между ними всегда происходит взаимодействие, что влияет как на светское, так и на сакральное. Этому не препятствует граница, их разделяющая, которая в некоторые эпохи бывает особенно значимой. Иногда ее значение ослабевает. И в том, и в другом случае, оставаясь разведенными по разным полюсам, сакральное и светское тем не менее стремятся друг к другу, но, конечно, с различной долей интенсивности. Хотя их изолированность предполагает стабильность, они порой сами бывают готовы ее утратить.

Оппозиция сакральное / светское не дана раз и навсегда, граница между ее членами постоянно видоизменяется. То, что в одну эпоху находится в зоне сакрального, в другую — оказывается в сфере светской. Кроме того, на протяжении веков доминирующее положение религиозной сферы ослабевает. Оставаясь внутри себя неизменной, она уже не в состоянии столь активно воздействовать на сферу светскую, как ранее. Ее положение в культурном пространстве изменяется, отведенное ей когда-то пространство сужается.

Соответственно, отношение к этой оппозиции никогда не бывает однородным. А. Я. Гуревич обратил внимание на то, что в средние века религия испытывала на себе двойственное отношение со стороны верующих, что расшатывало ее позиции: «Поначалу четкая и недвусмысленная религиозная вертикаль на поверку выглядит куда более амбивалентной, нежели та, которая рисовалась взору медиевистов еще в середине XX века» [Гуревич, 2002, 49].

Очевидно, что отношения сакрального и светского различно проявляются в разные эпохи. Когда сакральное находится в четкой изоляции от светского, и обе сферы культуры вроде бы не пересекают разделяющую их границу, они пребывают в состоянии относительного покоя. Но в соответствующий момент он может нарушиться, так как сакральное обладает особой энергией: «...заразительная сила сакрального действует

не только с убийственными последствиями, но и с молниеносной быстротой» [Кайуа, 2003, 152]. Тогда изменяются очертания светского. Также сакральное бывает готово к тому, чтобы воспринять воздействие светского.

В результате картина взаимодействия светского и сакрального постоянно преобразуется. Так, сакральная сфера, реагируя на светские влияния, вбирает их в себя и приспособливает для собственных нужд, что порождает — в том числе — пародии на священные тексты. Элементы светского языка используются, чтобы расширить сферу для того влияния и добиться от общества максимально адекватного восприятия сакральных ценностей, не лишая их присущей им высокой позиции. Светская сфера культуры также пытается овладеть сакральным языком и использовать его в своих целях. Тогда светские тексты меняют свой ранг и, кроме того, проявляют способность к сакрализации. В этом случае включаются в действие особые механизмы культуры — сакральное стремится подавить светское, светское — сакральное.

Сближение между сакральным и светским, никогда не реализуемое полностью, зависит от воли художника, выступает знаком историко-культурной эпохи, как, например, барокко или романтизма. Иногда активность одного из двух начал ослабевает, и тогда бывает достаточно введения отдельных мотивов в противоположный им контекст. Так, в светскую культуру попадают отдельные сакральные мотивы. Они входят в нее на правах цитаты, аллюзии.

В результате взаимодействия сакрального и светского возникают формы смешанного типа, которые можно назвать сакрализованными. Способов нарушения границы между сакральным и светским существует великое множество. Также различны их результаты, степень интенсивности проникновения сакрального в светское или светского в сакральное. Разнообразны причины, по которым эти нарушения возникают. Обычно они начинаются в культурных пограничьях. Именно там появляются новые культурные феномены синтезированного типа, в которых сакральное содержание передается в светских формах, а светские идеи получают воплощение в терминах сакрального. Эти феномены различно ведут себя в культурном контексте. Они не застывают в неизменном виде и наделяются множеством смысловых коннотаций, чему способствует как контекст, так и активизация различных механизмов культуры.

Подвергается сакрализации искусство и его создатели. Они принимают значения священного в общественном сознании, что особенно характерно для эпохи романтизма. Не раз переживает сакрализацию категория власти. «Синтез священного и государственного начал отчетливо



проявился в славянских странах эпохи Средневековья, явившегося временем становления и расцвета государственности (...). Священными стали памятники истории: летописи и хроники, своды законов, предания о великих государях и ратных подвигах (...). Сохраняли свое значение религиозные святыни — храмы, монастыри, чудотворные иконы, в почитании которых выделялись мотивы святого заступничества и покровительства» [Мельников, 2001, 34—35]. Постепенно в последующие века сформировалось понимание святынь как синкретического «религиозно-государственно-национального» феномена. Так происходит сакрализация истории.

Синтез сакрального и светского складывается постепенно, редко бывает неожиданным «прорывом», сознательным действием. Таковым можно считать механический целенаправленный перенос прежних сакральных значений на новые культурные феномены, например, в идеологических и политических целях. Они не отличаются долговечностью и существуют лишь некоторый отрезок времени. В это время происходит десакрализация прежних сакрализованных форм. Она не превращает культурный феномен в светский, но стремится уничтожить, осмеять, отказать в придававшихся ему прежде смыслах. Десакрализация всегда тесно связана с сакрализацией и неотъемлема от нее. Совершается она стремительно. Тогда происходит осквернение знаков прежнего священного, например, мемориалов, что является «обостренной формой манифестации сфер истории и культуры (...), служит надежным индикатором преемственности модели поведения в рамках единой культурной парадигмы» [Злыднева, 1991, 22]. Возможно, что десакрализация происходит постепенно. Известно, что «для людей, обладающих священным опытом, вся Природа способна проявляться как космическое священное пространство. Космос, во всей его полноте, предстает как иерофания» [Элиаде, 1994, 18]. Такое отношение к природе исчезает медленно и продолжает существовать, но только в отдельных сферах культуры.

В этой главе мы рассмотрим два типа разнонаправленного движения сакрального и светского. Покажем, как к священному тексту Библии Григорий Сковорода «прилаживает» светские значения, отыскивая их и в самой Библии, а затем снимая. Проследим, как происходит встреча сакрального и светского на театральной сцене XVII — первой половины XVIII в., как сакрализируются светские формы в польской романтической драме, вбирая в себя и прежние, архаические сакральные формы и смыслы. Представим и более сдержанный вариант подобного взаимодействия на материале русской поэзии XIX—XX вв. В результате будет подробно вычерчено разнонаправленное движение сакрального к свет-

скому и светского к сакральному. Так выявятся итоги их встреч, порой мало заметные, но — не менее значимые. Их можно выявить и на материале названий, эпиграфов, которые всегда находятся в отношениях с собственно текстом. Это значимые подступы к сакрализации.



## Священная книга Григория Сковороды

Григорий Сковорода, всю свою жизнь посвятивший Библии, не только не выражал особого пиетета перед священным текстом, а говорил о нем, сталкивая светское и сакральное, не раз предпочитая низкое для описания высоких истин. В самой Библии находил светское начало, по его выражению, прикрывающее, как полотном, священное. Он говорил о Библии «грубыми» словами, в чем его не раз обвиняли. Философ жаловался на то, что «многіе (...), не разумѣя меня или не хотя разумѣть, клеветуют, якобы я отвергаю исторію Ветхаго и Новаго Завѣта, потому что признаю и исповѣдую в оной духовной разум, чувствую богописанный закон и усматриваю Сущаго сквозь буквальный смысл» [Ковалинський, 1973, 468]. Различение буквального смысла и духовного разума лежит в основе восприятия и толкования священного текста. Философ объявил его двойственным, или «двоестественным». Вслед за апостолом Павлом, называл Библию «буйством», в котором кроется мудрое.

Библия для него состоит из двух начал: «Двѣ страны имѣет библейное море. Одна страна наша, вторая — Божія. На нашем брегѣ колосы пусты, а коровы худыя, обонпол же моря и класы добры, и юницы избранны» [Сковорода, 1973, 2, 38]. Таково одно из выражений противопоставления сакрального светскому, которое Сковорода обнаруживает во всей Библии, — в ней божественное противоположено человеческому, духовное — плотскому.

«Если не стремиться познать дух, — останется лишь холодная и мертвая плоть буквы. Пренебрегая буквой, т. е. видимостью, надлежит всегда стремиться к познанию тайны, ибо прямой смысл Священного Писания отнюдь не лежит на поверхности» [Тананаева, 1996, 114]. Сковорода всегда пренебрегал буквой. Это ее он называл шелухой и ложью, зная, что под ней скрывается священная тайна. Один из его излюбленных образов

Библии — это орех: «Бібліа есть точная луза. Вырви из сея лузы один орѣх, един только лужан» [Сковорода, 1973, 2, 55]. Отделяя скорлупу от ореха, философ настойчиво повторял, что скорлупу, шелуху едят свиньи, хлеб же — чада Божии.

Снижая образ Библии, чтобы затем немедленно возвести его в ранг недостижимых ценностей, философ не боится назвать Библию «балясами» и «глинкой». Тут же оказывается, что в эту «глинку», из которой вылеплен священная книга, «водхнен» дух жизни: «И как в ничтожной вексельной бумажкѣ сокрывается имперіал, так в тлѣнной и смертной сих книг сѣни и во мракѣ образов таится пресвѣтлое и живое» [Там же, 17]. Библия оказывается коробочкой или корзинкой, сплетенной из множества образов. Корзинки и кошельки — это также фигуры Ветхого Завета, хранящие тайну Божию.

Называя Библию наружностью, а также вздором, Сковорода уверяет, что человек только это в ней и видит, не прозирая ее тайн и не чувствуя загадочности. Именно для того, чтобы человек узнал, что Библия полна таинственных смыслов, философ останавливает его перед ней резкими окриками, предупреждая об опасности, — ведь человек может пройти мимо ее главного смысла и не погрузиться в него.

Слишком мало «снарядных» чтецов Библии, сетует Сковорода. Они «всякой день цѣлуют Евангеліе и почти спят на сем камени с Іаковом» [Сковорода, 1973, 1, 366], но не в состоянии проникнуть внутрь библейского слова. Это слово соблазняет человека, привлекая к вещественному миру, а он ведь обожает вещество в ладане, в свечах, в живописи. Такой человек видит священное лишь в образах и церемониях.

Библия и сама отводит человека от сакрального и высокого, как бы не подпускает ему. Если он не выдерживает тех испытаний, которые она ему предлагает, то попадает в сети дьявольские. Вспоминая Блаженного Августина, философ заявляет: «Но, понеже, по Августиновому слову, не точію в свѣцких, но и в самом раѣ слова Божія скрыты находятся діаволскія сѣти» [Сковорода, 1973, 2, 35].

Говоря о шелухе, оболочке Библии, философ уверяет, что она есть ложь и обманула многих. Людей губит грязь Лотова пьянства, яд Давида прелюбодейства и многие другие истории, читая которые, люди острят нож на ближнего своего. Не надо думать, пишет Сковорода, что летали кони Ильи пророка, что при Елисее плавало железо, разделялись воды, возвращался Иордан, что солнце может остановиться, а змеи говорят по-человечески. «Возможно ль, чтоб Енох с Ілією залетѣли будто в небо? Сносно ли натурѣ, чтоб остановил Навин солнце? Чтоб возвратился Иордан, чтоб плавало желѣзо?» [Сковорода, 1973, 1, 374], — вопроша-

ет он. Список вопросов увеличивается, и библейская ложь пугающе нарастает: «Чтоб дѣва по рождестве осталась? Чтоб человекъ воскрес? Кой судія на радугѣ? Кая огненная рѣка? Кая челюсть адская?» [Там же].

Библия ведет свою речь не о том, что в ней написано, иначе тогда это был бы странный род богословия. Чтобы понять ее, к ней нужно подходить иначе, чем ко всем остальным книгам. «Лучше не читать и не слышать, нежели читать без очей, а без ушей слышать и поучатися тщетным» [Сковорода, 1973, 2, 8]. Так ее читают только неразумные дети, вкушая ложь и буйство, а благоразумные познают истину в этой лжи, ибо в ней Библия «напечатлѣла слѣды и стези, ползущій ум возводящія к превыспренней истинѣ» [Там же, 9]. На самом деле ее слова дышат «Богом и вѣчностью, и дух Божій носится над всею сею лужею и лжею» [Там же, 10]. Не только лужей и ложью называет философ Библию. Рассказ о Лоте с дочерьми Сковорода называет нечистым «портищем», под которым скрывается сокровище: «Нецѣломудренная (...) басня есть и притча и образ, завивающій в нечистом портищѣ своем пречестный маргарит царствія Божія и закрывающій, будто орѣшная корка, зерно» [Там же, 55].

Ложь Библии не простая, а священная. Ибо она Слово Божие, не человеческое и не о человеке. В Библии человек находит под ложью истину и мудрость под буйством, а во плоти Бога. Эти «дрянь» и «лужа» скрывают в себе откровение, знамения и чудеса: «Как солнечный блеск по верху вод, а воды сверх голубаго озера и как пестрые цветы, высыпанные по шелковом полю в хитротканых камках, так по лицу в Библіи сплетеннаго множества тварей безчисленных, как манна и снѣг, во свое время являет прекрасное свое вѣчности око истина» [Там же, 9].

Упрекая Библию во лжи, Сковорода одновременно превозносит ее слово, которое есть Бог и принадлежит Царству Божию. Его «прозирают пророки, сѣет Христос, проповѣдует Павел» [Сковорода, 1973, 1, 216]. Чтобы заметить и понять это слово, человек должен познать самого себя. Если кто себя не узнает, тот не услышит слово Господа [Ушкалов, 1996, 313].

«Двоестественность» Библии проявляется и в том, что она, принадлежа каждому, с каждым бывает разная. Она со строптивым «развращается во вреде», и он становится подобен верблюду, пьющему из мутного источника, который не может проникнуть сквозь «ил» иносказаний священного текста. Не таков олень, склоняющийся над прозрачайшим родником, проникающий в глубь незамутненных чистых вод. Библия «с дураком дурна, а со преподобным преподобна» [Сковорода, 1973, 1, 251]. Отсюда делается следующий вывод: «А каков есть сам, такова ему и Библіа» [Там же, 119].

В связи с этой концепцией философа, интересным представляется привести воображаемый диалог современного исследователя антропологии религиозности с верующим. По справедливому замечанию автора, «его собеседник в конце концов сошлется на авторитет церкви и Писания, веско заявив, что все написанное в Библии — правда. Критерий “фигуративность” versus “буквальность” окажется здесь нерелевантным» [Штырков, 1998, 290]. Польский исследователь интертекста, Т. Чесликовска, вспоминая библейский сюжет Навуходоносора, указывает на то, что «вне связи с другим текстом — в этом случае с Библией — мы имели бы дело с обычной сказочкой» [Cieślukowska, 1992, 47].

Чтобы понять Библию, нужно знать, что не только она «двоестественна», но и каждое ее слово. Так, Сковорода решительно предлагает свою интерпретацию Библии. Он, конечно, продолжает средневековую традицию интерпретации священного текста, но отказывается от концепции «многосмыслия», четырех смыслов — анаagogического, морального, аллегорического и буквального, или трех смыслов, как у Оригена, — телесного, душевного, духовного [Бычков, 1995, 261]. Называя слово Библии «двоестественным», философ последовательно противопоставляет символический смысл буквальному, подвергая последний резкой критике. Этим он, в основном, и занят, а вовсе не размышлениями над догматами веры. Сковороде прежде всего влечет священный язык, который он объявляет неоднозначным.

Рассмотрим, как выглядит «двоестественное» слово в терминах сакрального и светского. Его, как и Библию в целом, философ уподобляет ореху. Это «один орех, един только лужан. Раскуси его и ражжуй. Тогда ражжевал еси всю Библию» [Сковорода, 1973, 2, 55]. Этими орехами-словами наполнен и преисполнен весь «библейный» рай.

Пророки говорят с человеком на его языке, подлом и ветхом, но совсем не о том, о чем мнит человек. Библии нет нужды до брюха, брака и царя, утверждает философ. Ее слово есть слово Божие, и язык пророков — огненный. Конечно, Библия написана теми словами, которые знает человек. Но его слова и слова Библии одинаковы только внешне: «Она твоими только словами говорит, а не твое (...) Все в ней кажется просто и одинаково сказано, однако двое сіе слышах» [Сковорода, 1973, 1, 241, 380]. Много в ней слов «плотских», варварских, и все они несут иное значение, в отличие от слов повседневных.

В этих «плотских» словах таится нечто неизвестное. Человек попадает на них, как рыба на крючок, повисает и не может сообразить, на какую приманку попался, так как в Библии умело сплетены «фигуры и символы, что иное на лицѣ, а иное в сердцѣ» [Сковорода, 1973, 2, 20].

Философ призывает отбросить эти ненужные слова, но помнить, что и в них, как «в зеркале», сияет светлейшее око Божие, без которого «польза (...) пуста, а краса мертва» [Сковорода, 1973, 1, 121]. Сковорода не хочет, чтобы двойственность библейского слова понимали буквально: «Да не помыслим же, что слово Божіе в самом дѣлѣ есть двойное, двойное по естествам своим, двоим по тлѣнію и нетлѣнію, по плоти и духу; по божеству и человекъчеству; по лицу же, или ипостаси, одно и то же» [Там же, 380].

Очевидно, что философ, различая библейское слово и слово повседневное, на самом деле ведет речь о значениях. Он предлагает читать Библию только в опоре на сакральные смыслы, отбрасывая светские. Так, единое слово приобретает два начала — сакральное и светское. Сакральное слово всегда выше простого, светского. Оно — основание, сила и дух. Светское — злое и смертное, потоп и бездна. Сакральное слово совершенно и прекрасно: «Чудным словом и дивным словом сотворена Библиа» [Там же, 398]. Оно — живой глагол, начало и конец всех священных пророческих книг, евангельская «пирамида» и сам Бог. Концепции Сковороды свойственна «субстанциальная пронизанность религией Слова, роднящей (...) с логизмом восточнохристианского умозрения» [Эрн, 1991, 85].

Эти два вида слова разнонаправлены. Сакральное движется внутрь. Истинный христианин носит его в сердце. Оно таится в нем подобно тому, как источник скрывается в земле. Светское слово направлено наружу. Оно явлено, сказано вслух, в то время как сакральное слово тайно «внутри гремит». Имея в виду его особенности, Сковорода рассуждает о библейском «штиле». На вопрос своего собеседника, можно ли этим «штилем» писать «простые» книги, он отвечает будто бы утвердительно и тут же приводит мнимые доказательства, опираясь на эмблематику: «Будто не одѣвают в высокородное платье обезьян? И будто не возсѣдают рабы в господских каретах?» [Сковорода, 1973, 1, 399]. Отсюда следует, что библейский стиль в «простых» книгах невозможен и что различия светского слова и сакрального непреложны.

Рассуждая о библейском слове, Сковорода не раз указывает, что его значения сходны со значениями других библейских слов, что самые разные слова в Библии значат одно и то же. Так философ подходит к понятию знака и значения. Он предлагает рассмотреть отдельно взятое слово или стих, с тем чтобы проникнуть в их смысл. Благодаря внутреннему соответствию всех слов Библии можно, постигнув смысл одного слова, «разжевать» ее всю. Сделать это трудно, так как слова «расставлены» в Библии, как крючки по закоулкам, а закоулки — по крючкам. Но «кто

ли завертѣл закоулок, тот перейшол крючок» [Там же, 282], — утешает Сковорода читателя.

Собирая воедино различные слова, философ выявляет сходство их значений, указывает на пропорции, обнаруженные им в Библии: «Сколько же велико сходство, равнoсловіе и пропорція — 7 вечерей с утрами, 7 колосов с колосами, 7 свѣщничих вѣтвей со свѣтильцами» [Там же, 402]. Он утверждает, что «вѣтви» светильников и добрые колосья произрастают из одного стебля.

Изолировав слово от контекста, Сковорода нанизывает на него бесчисленное множество значений, преднамеренно запутывается в них, чтобы потом «выплыть» с готовым ответом, далеко отстоящим от смысла фразы, в которой находится избранное им слово. Эта процедура отнюдь не прямо разъясняет значение слова, чему примером может служить следующее высказывание: «Вода есть кошельок, а гавань есть имперіал» [Там же, 270].

Создавая подобные конструкции, Сковорода стремится собрать воедино все возможные и внешне несоответствующие значения. Так, сирены — это те птицы, которые завлекали Уликса, закупорившего уши воском, чтобы их не слышать. Также это птицы, лестно поющие, влекущие на камень преткновения и падения. Они пустынные птицы, которые гнездятся в пустом «Вавилоне-граде». Сирин — это и «сладкорѣчивый» дурак, влекущий человека основать счастье на камне, а также все любомудрцы и лжепророки. Философ с явным удовольствием описывает этих птиц, как бы забывая об их символическом значении. Они поют тонко, как лебеди, возносят громко крик. Повсюду летают, но, по пословице, «высоко полѣтела, да недалеко сѣла» [Там же]. И стоят они на камне «сиренском» неверном посреди моря волнующегося, так как пребывают в суете. Являют они образ надежды и обманчивости. Ничем они не отличаются от змей и гадов. Так птицы попадают в один ряд с символическими обозначениями адских сил. Такая же процедура прodelывается со словом *колос*. Назвав колос фигурой, Сковорода полагает, что есть колос апостольский, есть и другой — из тех, что привиделись во сне фараону.

В диалоге «Симфонія, нареченная Книга Асхань, о познаніи самого себе» Сковорода занят поисками голубей. Это голуби символические, а не те, которые «глупые курицы». Он находит их великое множество и разбивает на группы. Вспоминает Ноеву голубицу с «сущем маслячным». Любезна ему горлица, поющая песнь возлюбленному. Выделяет группу голубей «тупооких» и «безумных». Затем появляются добрые птицы, чистые голуби, среди которых — царь Давид. «Кто даст мне крылья?», — кричит он, а вместе с ним и «окрылатѣвшая» дева. К ним летит

«нескверная» голубица с посеребренными крыльями. Все они мелькают, неожиданно сплетаясь с символическими образами дома, двери, а потом и с образом Марии Магдалины. И вот «широк вельми стал Давид. Вылетѣл из сѣтей и преисподних тѣснот на свободу духа. Ищезла враз вся тма» [Там же, 186].

Голубицами становится почти каждый библейский персонаж: «Смотри, Квадрат! Вот еще голуб, Езекиа у Исаи!» [Там же, 259]. Наконец, все они окончательно преображаются в голубей. Иаков, Иона, Исаяя, а затем и каждый человек оказывается голубем: «Голуб есть всяк челоуѣкъ» [Там же, 260]. Причем не одним, так как в нем есть пара «голубов», что заставляет вспомнить о тех голубях, которых приносили в жертву в Иерусалимском храме. Голубь — это и дух Божий. Осторожно приближается философ к «брату прелюбѣзной голубки», к «сердечному голубу», новому Ионе, Иисусу Христу, «лежавшему до третьяго дня не в брюхѣ китовом, но в каменном гробѣ» [Там же, 259], простирающему радостно руки ко всем символическим птицам. «Он будто вышел навстрѣчу им и от радости спрашует: “Кии суть?” И будто то ж говорит к ним с простертыми к объатию руками, что к невестѣ: “Ты, голубице моя!”» [Там же, 260]. Конечно, это не те голуби, которых ловят птицеловы, такие Господу не нужны.

Рядом с голубями летят и громко поют «ластовицы». Апостол Павел становится ласточкой: «Не ластовица ли Павел, проповѣдующій не в мудрости слова, и мірскаго витыѣства, и сиренскаго блядословія, но в наученіи и силѣ духа святаго?» [Там же, 268—269]. Затем Скворода выпускает на волю всех «ковчеговых» птичек, приводя в восторг собеседников, которые весело переговариваются, пуская «голубей». Они умоляют его продолжить это прекрасное занятие и показать еще хоть одну чудную птицу.

Таков же список, но более краткий, — орлов «библейных». Как только Скворода доходит до слов *орел*, *орлий*, все библейские герои становятся орлами. «Не орел ли то?» — спрашивает он про пророков Илью, Аввакума, Еноха и сам отвечает утвердительно. Он приводит список фраз, не содержащих этого слова. Но те, кто их произносит, и есть орлы, так как орел — фигура божественная. Так же сводятся воедино упоминания о рыбах: «То же разсуждается о рыбѣ Товиной с печенью ея и сердцем; о рыбѣ, удицею Петровой извлеченной, с монетою внутрь ея; о рыбах, Христом благословенных» [Там же, 406].

Слова, подобранные таким образом, увязываются между собой и сводятся к одному значению. Тогда оказывается, что «воробеина грязь», заслепившая очи Товиту, — это та грязь, которая «затаскала» Иеремиины источники. Рядом с ними находится «жалости достойный без очей»



Сампсон. Затем вспоминается грязь, засыпавшая колесо Исаяи. Как всегда играя реальными и символическими значениями, философ тут же упоминает воробья «очитаго», сидящего в грязном гнезде. Вспоминая слова Господа, обращенные к Павлу: «Востани и вниди во град», философ начинает сомневаться: «Будьто Павлу не доводилось быть во градѣ, да все ж, однако ж, ничево. Но чуть ли не тот град, о коем приточник» [Там же, 225], т. е. царь Давид.

Сковорода, выстраивая подобные ряды слов, призывает увидеть «одинаковость» значений различного, внешне несхожего. Он предлагает вырывать слова из контекста и внимательно рассматривать, или, говоря его языком, тщательно раскусывать. Чутко прислушиваясь к словам, Сковорода сближает их по звучанию, и тогда речь становится рекой, а гора намекает на горечь. Не боится он столкнуть одежду и надежду, амбру и умбру, ложь и лужу, яд и еду, плотность и плоть, свет и совет, «облак» и образ. В них на основе звучания он усматривает сходный смысл.

Точно так же, как слова и фразы, отдельные библейские эпизоды выявляют семантическое сходство, как «Даниил во ямѣ, Иеремія в колодѣ, Петр в темницѣ, Павел в кошницѣ» [Там же, 405]. Все эти фигуры сопоставимы с Христом в яслях и во гробе. И здесь, если не крючки, то «винты» подстерегают человека — Библия беспрестанно вьется и сворачивается, как змей. Повсюду в ней эти «извитія змѣины», т. е. повторы одних и тех же значений, подчеркивающие смысловое единство священного текста, каждое слово которого ему равно: «Аще один глагол Божій уразумѣтся, тогда весь храм Соломоновъ есть свѣтел» [Сковорода, 1973, 2, 369].

Утверждая, что все слова Библии сходны по значениям, Сковорода не забывает об их двойственности. Ярче всего она раскрывается в символе. «“Неизреченные слова”, в которых Истина открывалась пророкам и евангелистам, они облекли в словесные символы, и Св. Писание, по убеждению Оригена, есть полная и всеобъемлющая *символическая философия бытия*, требующая своего прочтения» [Бычков, 1995, 260]. Так и Сковорода воспринимал Библию, называя ее «многообразным плетнем образов».

В этом «плетне» главенствует символ, составленный из двух образов: «Символ составляется из фигур двоих или троих, означающих тлѣнь и вѣчность» [Сковорода, 1973, 2, 19]. Библии свойствен «фигурный род писаній», фигуры образуют невидимую Божию истину. В ней собраны «небесных, земных и преисподних тварей фигуры, дабы они были монументами, ведущими мысль нашу в понятіе вѣчныхъ натуры, утаенныя в тлѣнной так, как рисунок в красках своих» [Там же, 137]. Никто бы не

заметил в Библии обычных слов, означающих предметы и явления природы, если бы они не были символами, как, например, *свѣтильник Захарии* или *масличное дерево*: «Видѣть свѣтильник и маслину значит чувствовать разум, соблюдаемый в сих фигурах» [Сковорода, 1973, 1, 394].

Фигуры-символы расположены на поверхности. Библия снаружи покрыта сенью образов, толкуются же они внутри. В ней «все закрыто фигурами и образами, так запечатлѣно, что весьма трудно, да и невозможно пролѣзть сквозь ограждающую рай сей стѣну» [Там же, 379—380]. Сковорода выделяет в Библии слова-символы. Вот ряд, знаменующий человека: «Должно трезвенно поднимать очи, когда здѣсь начитать: одѣяніе, мѣх, вретисце, пелены, яслы, коробочка, кошница, гнѣздо, нырище, разсѣлина, пещера, гроб, ров, темница, узы, сѣть, плетень, куща и сим подобное» [Сковорода, 1973, 2, 20].

Он выстраивает множество таких рядов. Иногда символы выступают парами: море и кит, кит и Иона, Иона и тыква. Каждое слово объясняется в опоре на последующее. Море есть ничто в рассуждении кита. Кит в рассуждении Ионы есть «пустошь». Для тыквы этой «пустошью» является Иона. Тыква перед Богом — ничто. Когда философ разясняет, что такое горнее начало, он приводит ряды символов, разделяя их на основные и второстепенные. Основными являются кольцо, шар, солнце, око. От них отходят второстепенные: звери, скоты, птицы, рыбы, гады. Эти символы — языческие, они несут в себе идолопочитание, или идолочтение. Люди хватаются за ничтожную сень образов и погрязают в них.

Библейские символы и фигуры не неизменны. Как только человек проникает в их смысл, они «отпадают», как после созревания плодов падают с дерева листья. Но все же каждый «последній голосок или словцо дышет символом или зависит от него» [Сковорода, 1973, 1, 408] в символическом поле Библии. В своих рассуждениях философ не выходит за пределы сакрального. Но когда он переводит священный текст в мир светских значений, то прилагает к нему понятие эмблемы. Он видит в Библии великое множество эмблем, и, что более существенно, усматривает сходство строения Библии с эмблемой. Заявив о ее эмблематичности, Сковорода явным образом опирается на принципы изобразительной риторики эпохи барокко [Тарасов, 2000, 158]. «Онтологически понимаемое слово неотрывно от вещи, оно всегда с ней духовно и материально сопряжено, а потому влечет за собой и образ-знак (<...>), в эпоху раннего Нового времени как полные равноценные и «одинаковые» рассматривают образ-изображение и образ-знак, т. е. иллюзионистски воспроизводящий реальность образ и схематическую передачу вещи» [Михайлов, 2003, 251].

Для Сковороды важна «таинственность» эмблемы, ее энигматичность. Она так же непознаваема, как священный текст. Чтобы сложить воедино эмблематическое слово и изображение, не упуская из виду их внутреннюю антитетичность, которая не мешает образованию единого значения, следует пройти краткий, но довольно трудный путь. В какой-то мере он сходен с тем, которым идет читатель Библии, «продираясь» через ее первый внешний слой. Именно по этим причинам философ сближает эмблему с Библией. Эмблема «своей внутренней цельностью словесно-образной сопряженности, какую она устанавливает, — как бы прообразует смысловой объем» [Там же, 253], репрезентирует целый мир. Именно это ее свойство разрешает Сковороде сравнить эмблему со священным текстом. Эмблема, кстати, могла иметь сакральные значения, но чаще оставалась в пределах светского, что не смущает философа, который если и не совмещает сакральное и светское, то указывает на возможные переходы между ними. То есть граница между ними должна нарушаться.

Он отнюдь не пытается приравнять Библию эмблеме полностью, но постоянно находит в ней признаки этого малого жанра. Так, вся Библия для него схожа с картиной, т. е. с изобразительной частью эмблемы: «Не всякое ли дыханіе и не вся ли тварь изображена на картинѣ священныя Библии: небо, земля, море и все исполненіе их?» [Сковорода, 1973, 1, 226]. Сковорода предлагает читателю воззреть на Библию, подробно описывает «изображенное» в отдельных эпизодах: вот шествуют Иисус Навин с Халевом, несущие сокровище. Разве не видишь, что они несут? — спрашивает он. На «дрюке» у них привязана «пребогатая» гроздь виноградная, символическое значение которой не подлежит сомнению. «Послушай! Вот как премудро несмысленных скотов и скопцев, не познавших истины, живописью описал Соломон» [Там же, 228], — замечает он, переводя слово в изображение.

Можно считать, что эти рассуждения основаны на очевидном стремлении слова к зрелищности. «Слово заключает в себе известную вещьность, а потому и зрительность, наглядность, оно таким мыслится и по сущности» [Михайлов, 2003, 252]. Но Сковорода не останавливается на переводе слова в изображение. В воображаемых картинах он рисует Ветхий Завет, объясняя, что изображение передает только «одну наружность» библейских эпизодов, за которой скрыты «сокровенные мысли». Всякое изображение скрывает в себе тайну, которую нужно обнаружить, и сделать это может далеко не каждый. Таким образом, читателю Библии предлагается провести операцию, подобную той, которая продлевается со всякой эмблемой.

Находя эмблемы в Библии, Сковорода отыскивает им названия, которые в ней содержатся. Это чудеса, знамения, пути, следы. Потому «елень», скачущий по горам, — это эмблема. Пример этот не единственный. Каждая библейская фраза, по мысли философа, готова преобразиться в эмблему, как и отдельные ее эпизоды, например, Ноев потоп. Потоп становится «картиной» и совпадает по значению и форме с известной эмблемой, что приводит к перекрещиванию их смыслов. Сковорода сообщает, что «недавно написал таинственный образ. Он представляет море с берегом, с которого летит на другую сторону моря ласточка с надписью: “Зимою нѣтъ здесь для меня покою”» [Сковорода, 1973, 1, 378]. Именно эта эмблема приобретает библейские смыслы и вместо ласточки появляется «Ноева голубка или как ластовка, убѣгающая зимныя стужи, прѣлетающая от сѣверных стран чрез Черный Понт ко полудню, воспѣвая пѣсенку сію: “Нѣсть здѣ для мене покоя”» [Сковорода, 1973, 2, 145]. Есть у него картина или эмблема, изображающая «окрылатѣвшую» деву, летящую над морской пучиной к холмам.

Сковорода, выделяя вербальную часть эмблемы, находит в Библии фразы, которые, с его точки зрения, могли бы стать эмблематической подписью, например: «Мудрость перед лицом разумного, а глаза глупца — на конце земли» [Пр. 17. 24]. Эту операцию он проделывает и с другими библейскими высказываниями: «Иуда, сын Иаковль, вмѣсто льва, образом невидимаго царя и Бога лежит, и посему то написано: “Возлег, почи, аки лев. Кто воздвигнет его?”» [Сковорода, 1973, 1, 124].

Как эмблему философ готов воспринять сакральное изображение. Именуя икону картиной, он замечает, что написал ее один знакомый живописец. На ней в луче, исходящем из небес, написаны слова пророка Исайи: «Всяка плоть — сѣно, и всяка слава человекѣка яко цвѣтъ травный». На «списанной бумажке», которую держит в руках пророк, проступают слова: «Глагол же Бога нашего пребывает вовѣки» [Там же, 181]. Это глагол Божий, «бумажкой», как облаком, прикрытый, — объясняет Сковорода. Соотношение слова и изображения превращает икону в эмблему. Движение к ней было свойственно славянской иконописи в эпоху барокко, о чем пишет О. Ю. Тарасов, демонстрируя проявление эмблематических тенденций в поствизантийских иконах [Тарасов, 2000, 161].

Не только эмблема, но и герб, портрет знаменовали Библию. Она, будто принц, имела свои портреты, печати и узлы, разные в разных веках и народах. Ее гербы — голубь с масличной ветвью, лев, агнец. Атрибутом ее выступает царский жезл. Библия, по Сковороде, явно тяготеет

к зрелищности, что он ценит очень высоко. Не случайно с таким восхищением он говорит о Послании апостола Павла, называя его зрелищем прекраснейших чудес, пленяющим сердечное око.

Библия для него — не одномерный текст, и в этом отношении она сходна не только с символом и эмблемой, но с басней и притчей, а «басня и притча есть то же» [Сковорода, 1973, 1, 107]. Их философ считает забавным и «фигурным» видом «писаний» и в большом количестве обнаруживает в Библии. Притча, в которой Сковорода видит кратчайший путь познания, имеет двойственную природу — как символ или эмблема и как сама Библия. Истинные басни и притчи сходны с ней, а она состоит из них, как из «тайнообразующих» фигур. «Пушай сіе похоже на притчу!» [Там же, 241], — радостно восклицает философ, читая Библию. Притчами говорят Христос и пророки, а «фигура, образ, притча, баляс есть то же, но сіи балясы то же, что зеркало. Весь дом Соломонов, вся Библия наполнена ими» [Там же, 285—286].

Философ довольно редко обращается к библейским притчам, но сочиняет свои собственные и цитирует известные. Например, одна из них, о пустынноике, обреченном вечно ловить птицу и наслаждаться ее пением, восходит к рассказам из «Великого Зеркала». «Ты станеш вѣк меня ловить на то, чтоб никогда не уловить, а только забавляться» [Сковорода, 1973, 2, 11], — говорит эта чересчур смиренная птица пустынноику, у которого в жизни две забавы: птица и начало всего сущего. Как нельзя поймать птицу, так невозможно обнаружить это начало. В притче, как видим, задаются темы бесконечности, невидимого начала, вечности.

В притчах Сковорода явно делает попытки уподобить свой язык языку священного текста. Об этом он сам прекрасно сказал, уподобив свои сочинения жертвам, приносимым не Господу, а Библии: «Се тебѣ приношу благій дар от твоих же вертоградов — кошницу гроздія, и смоквей, и орѣхов со хлѣбом Пасхи, во свидетелство яко путем праотцев моих ввійдох во обѣтованную землю» [Сковорода, 1973, 1, 281].

Сковорода не только обращается к светским жанрам для толкования Библии. Он толкует священный текст изнутри, используя прием префигурации. В разговоре «Кольцо» некто Афанасий сомневается в том, что все фигуры Ветхого Завета внушают нам «присносущіе Божіе (...) Сіе ж можно сказать о филистимах, а может и о крылатых ваших быках с летучими львами и прочих пліотках» [Там же, 394—395]. Ему втолковывают, что «тма» внушается для того, чтобы открылся свет, что соотношение библейских персонажей антитетично: «Саул с Давидом представляют тебѣ два естества, с собою борющіяся: одно селеніем свѣта, другое — жилищем тмы» [Там же, 395].

Рассматривая книги Ветхого и Нового Завета, которые «оправлены» по-разному, Сковорода утверждает их внутреннее сходство, обращаясь к иконе. В диалоге «Симфонія, нареченна книгой Асхань» собеседники рассматривают икону. Один из них, Лука, радуется, увидев икону Рождества Христова, и кричит: «Вот нам эта знакома! Это наша!» [Там же, 203]. Но ему непонятно, почему Моисей изображен на фоне городов на «превысоких» горах, которые называются Хеврон и Давир. Лука не знает, кто такой Халев, и даже не хочет знать, потому что он христианин. Его уговаривают и объясняют, что «если эта картина ваша, то и первая ваша, а иначе — ни одна не ваша» [Там же]. Но Лука не унимается: «Ни! Там Мойсей, а тут Христос. Тот жидовскій, а сей християнскій вожд» [Там же]. Лука в своем искреннем заблуждении не одинок.

Читая Священное Писание, Сковорода постоянно призывает не заглядываться на «наружность». Так, жена Лотова, этот «соленый болван», «пища есть гладная, тощная, не сытостная, худая, кратко сказать, пустой колос, и худая корова от сна фараонского и суеты мірскія» [Сковорода, 1973, 2, 38]. Просто рассматривать этот болван, эту тощую корову не следует. Глядя на нее, следует размышлять о том, куда ведет эта корова, ощущать соль нетления и вкус вечности. Так за счет концепта движения распространяется мотив Лотовой жены. Оказывается, что она отводит от содомской «алчной тлѣни и суеты» и призывает в будущее. Сковорода называет ее следом, ведущим к тайне, призывает вспоминать ее не для того, чтобы обратиться сердцем в Содом, но чтобы взобраться с Лотом на гору, т. е. приблизиться к тайне Божией.

Философ допускает светские «вкрапления» в толкование Библии. Не раз использует анахронизмы, явно переводящие некоторые библейские эпизоды в план светских значений. Например, однажды говорит, что ризы Господни делятся «по моде» Пентефриевой жены. Назвав Пасху кораблем, философ тут же добавляет, что корабль этот плывет «в древнюю гавань острова Родоскаго. Воротами оныя гавани кумир. Ноги есть суть верей врат, а свод врат — его чресла. Сквозь вздорныя сіи ворота между голеньями исполина сего входили всѣ корабли в гавань» [Там же, 54]. Таким образом, философ привлекает античные образы для создания сакральных значений, что вовсе не означает некую небрежность в обращении с библейским словом. Это знак того, что слово это принадлежит философу, как и всякому христианину, говорящему с Богом. Поэтому он обращается с этим словом с большой свободой, не соблюдая дистанции. Так, считает он, легче проникнуть в его суть. Он имеет на это право. Библейское слово — «принципиально неавторское слово» [Аверинцев, 1996а, 20].

Сковорода старается встать в один ряд с библейскими пророками: «Если б кто мене спросил, каким образом наслѣдовать страх Божій, я б отвѣчал ему с Сираховым сыном (...) скажу тебѣ со Иоанном (...) Отвѣчаю с Давидом» [Сковорода, 1973, 2, 416]. Он демонстрирует свою близость к ним, вспоминая священное слово вместе с Давидом, предлагая опасаться слов Иеремииных, прислушиваться к апостолу Павлу. Если кто-то не понимает, что означают свечи огненные, то пусть справятся у Захарии, советует он. Произнесение высокого слова вместе с пророками приближает человека к сакральному ядру значений — тогда в нем говорит ангел. Не случайно о слове Сковороды так говорит его собеседник: «И так, слово твое, Григорій, и дивно и не дивно, и новое, и древнее, и рѣдкое, и общее» [Сковорода, 1973, 1, 297].

Философ употребляет сакральное слово как готовое слово и цитирует его так обильно, что его сочинения порой превращаются в собрание цитат, только перемежающихся словом автора. Чаще всего он цитирует апостолов и пророков, отдавая предпочтение Павлу, Давиду, Исае, Иеремии. Не раз обращается к притчам Соломоновым, к Деяниям Апостолов, к Книге Песни Песней, к Книге Царств. Однажды он назвал цитаты, эти опорные точки текста, «шпорами», и «шпор» этих у него великое множество. Называется цитата также «зерном». Подобно слову-зерну, цитата способна к росту и развитию. Она не замирает и в сочинениях Сковороды, так как он делает Библию своей собеседницей. Все его сочинения — это беседы с ней. То он сам приводит библейские фразы, то будто Библия отвечает ему священным словом. Беседы эти именуются разговорами, ср. «Разглагол о том: знай себе»; «Кольцо. Дружескій разговор о душевном мирѣ». Так Библия приближается к сфере светского.

Сковорода всегда хочет разъяснить смысл цитаты. Поэтому задает вопрос как священному тексту в целом, так и библейскому персонажу: «А для чего?» На свой вопрос он сам отвечает следующей цитатой. Иногда вопрос расширяется, распространяется, возникает цепь вопросов, ответы на которые дают библейские персонажи, чьи слова цитирует Сковорода. Так появляются особые диалогические вставки, основа которых есть цитата.

Например, спрашивая, что имеет в виду Давид, обещавший воспеть Господа посреди Иерусалима, философ уточняет: «Да гдѣ ж точно? “Посредѣ церкви воспою тя”» [Там же, 217]. Он не успокаивается: «Да гдѣ ж ты воспѣваеш Господу твоему? Ответ: В незлобіи сердца моего посредѣ дома моего» [Там же]. Любитель священной Библии опять недоволен и требует: «Скажи пояснѣ, Давиде!». И, наконец, библейский пророк, будто устав от вопросов, заявляет: «На вот: “Еже сотворити волю твою,

Боже мой, восхотѣх, и закон твой не на небеси, ни за морями, но посреде чрева моего» [Там же].

Также Сковорода беседует с Иисусом, сыном Сираховым: «Но что то? (...) Но что то за брашно? (...) Что за плоть? (...) Что за тѣло? (...) Что за хлѣб?» [Там же, 235]. Вопросы повторяются, ответы-цитаты различны. «Гдѣ тамо?» — неоднократно спрашивает философ и отвечает сам себе словами разных библейских книг, в первую очередь Книги Песни Песней. Но не успокаивается на этом и начинает снова: «Пожалуй, постой, я не разумю: гдѣ тамо?». Следуют предельно краткие ответы: «Под яблонею (...) Тамо Веніамин. (...) Тамо явися Іакову Господь» [Там же, 219]. Иногда Сковорода приходит в замешательство, останавливается, запинаясь, путается, подыскивая нужные слова: «Ох, не спрашуй! Как сказать? Не знаю! Как я могу тебѣ сказать?» [Там же, 242]. Но тем не менее продолжает диалог с Библией.

Цитата у него не изолирована, а вписана в текст. Она бывает отмечена ссылками и замечаниями. 21-й песне («Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерна Священнаго Писанія») Сковорода предпосылает следующие слова: «В конец сего: Возвѣсти ми, его же возлюби душа моя; гдѣ пасеши, гдѣ почиваеши в полудни?» [Там же, 78]. Поставив цитату из Книги Песни Песней перед собственным текстом, он предлагает рассматривать его как вариацию на только что процитированные слова. Цитата предваряет «Симфонію, нареченную книгой Асхань». Так же смысл глав, как в «Книжечкѣ, называемой Silenus Alcibidiadis», определяют цитаты. Восьмой предел (глава) называется: «Первый опыт, испытывающій силу слѣдующаго слова: “Совершишася небо и земля...”». Девятый предел имеет название: «Испытывается сила слѣдующаго слова: “Почи в день седмый от всѣх дѣл своих...”». Цитаты выносятся в названия стихотворных произведений цикла «Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерна Священнаго Писанія» и определяют тему. Так, десятой песне «Всякому городу нрав и права» предпослано из Иисуса сына Сирахова: «Блажен муж, иже в премудрости умрет и иже в разумѣ своем поучается святынѣ» [Там же, 67].

Сковорода обязательно подчеркивает вхождение цитаты в свой текст: «Симфонія с сим стихом: Аще не увѣси самую тебе, о добрая в женах, изыди ты в пятах паств и паси козлища твои у кущей пастушеских» [Там же, 202]. Старается пристроить к светскому слову библейскую цитату. Говоря о «ткателях и книгосплетцах», вытягивая на поверхность древний символ делателя, творца, он приводит следующие слова: «Кто дал есть женам тканія мудрость или испещренія хитрость?». Затем следует пояснение: «Здѣсь авкторы нарицаются жены, соткавшія библейные



свитки разных полотен» [Сковорода, 1973, 2, 9]. Так, философ уже не в первый раз обращается к метафоре ткача, тесно связанной с метафорой «портного» [Николаев, 1986, 120—121].

Внутреннюю работу с цитатой Сковорода выносит на поверхность, показывая, как он выискивает ее в тексте. Цитируя пророка Исаяю, возвращается к предыдущим словам, которые пророк «немножко вышше сказал» [Сковорода, 1973, 1, 221]. Радуетя, когда находит нужные слова: «Вот Моисей учит о счастья (<...>). Вот проповѣдует Соломон о блаженствѣ» [Там же, 362]. Демонстративно припоминает священное слово: «Помню и я во второй книгѣ Мойсеевой вот что (<...>). Да не о нем ли Мойсей в книгѣ 5-ой гремит?» [Там же, 212—213]. Показывает, как трудно его понять: «Теперь начинаю разуметь сіе Соломоново» [Там же, 216]. Призывая к тщательной работе со словом, философ предлагает «пробежать» одиннадцатую главу Первого Послания Павла к Коринфянам и восхититься им, просмотреть Книгу Исхода, главы 31 и 37, и просто прислушаться к священному слову: «Послушай же, что такое отвѣчает Господь Ревеккѣ» [Там же, 247].

Участники диалогов не отстают от философа, стараясь вспомнить многое и многих, задавая начальные строки библейских цитат. От них Сковорода требует назвать имя библейского персонажа и вспомнить совершенное им действие. Так, например, Исаяя может быть не назван по имени, но зато сказано, как он «скушал» свиток. Сковорода оглушает собеседников своими вопросами: «Кто разорил города Иерихон и Гаий? Кто расторгнул ополчение иноплеменниче и достал воду Давиду из рва вифліемскаго? (<...>) Вздумай, гдѣ тот, кто на гумнѣ молотит? (<...>) Посмотри, что дѣлает муж Руфин Вооз?» [Там же, 409]. Слушая эти бесконечные вопросы, собеседники признаются, что читали обо всех этих библейских героях, «но не даются читать. Трудно» [Там же].

Цитируя, Сковорода дополняет и исправляет. Он не страшится до-сказать и уточнить начертанное на скрижалях: «Яснѣе сказать так» [Там же, 150]. Он сцепляет стихи из различных библейских книг воедино, уверенный в том, что они изъясняют друг друга: «Кажется, со стихом сим согласен тот (<...>) Итак, второй стих есть истолкователем перваго» [Там же, 195]. Составляет списки цитат, внешне не согласованных между собой, но значащих, с его точки зрения, одно и то же. Поэтому он связывает их отсылками к именам пророков — Михея, Захарии, Исаяи. Цитата раздается по частям участникам беседы. Они подхватывают ее и продолжают стихами, сходными с ней по значению. Один стих истолковывает, изъясняет другой, и так плетется бесконечная цепь цитат: «И как начало началом, так и конец концем втораго открывается» [Там же, 195].

Так языку Библии следует Сковорода. «Библию интересует язык в действии, в интеракциях, в актах говорения. Партнером говорящего или слушающего человека является или Бог, или другой человек, или (что бывает реже) — человеческая общность» [Puzynina, 1992, 17]. Философ как бы слышит призывы священного текста и активно отвечает на них его же словами, создавая свои сочинения.

Чтобы приблизить Библию к читателю, он объясняет ее смыслы с помощью культурных кодов. Они исчерчивают Библию в различных направлениях и на поверку оказываются одинаковыми по смыслу. Философ учит искусству «слышания» священного текста, что на его языке означает *понимание*. Естественно, он не прямо выстраивает это семантическое соответствие, а развивает код слуха, связывая его с кодом звука. Так Библия наполняется звуками — к ним прислушиваются пророки, их должен услышать человек, стремящийся к усвоению высших истин. Философ сам всегда слушает библейское слово. Воспринимает его как слово произнесенное, что однажды передает на письме: «Ктооо, яко Бог?» [Сковорода, 1973, 1, 296]. Постоянно активизирует внимание слушающих: «Возвратимся ж на путь теченія рѣчи нашей» [Там же, 299]. Призывает всех слушать Библию: «Внемлите словам Іереміиным» [Там же, 362].

Слово Библии звучит, она наполнена громкими речами пророков и апостолов, которые не только говорят, но вопят и кричат. У Сковороды кричат Иов, Осия, Исая, Петр и Павел. Вопит Григорий Богослов. Моисей «гремит», вместе с пророками вопят грешники, как «темный житель», кричащий с царем Давидом. Библейское слово поддерживается жестом: «Исая будто пальцем указывает на не познающих себе» [Там же, 248]. Слово Библии глубоко эмоционально. Пророки сомневаются и страшатся явления Господа, как Авраам и Исая: «Как не задрожать? Увидѣл его? Чхает молнією, смотрит денницею, дышет искрами и горящим угліем» [Там же].

Философ явственно слышит слово пророков и готов слушать его вместе со всеми, вторя Давиду и Исаяе. Его интонация сливается с торжественной интонацией пророческих книг. Он говорит о Библии, подобно библейским пророкам. Превращая священное слово в слышимое, ежeminутно спрашивает своих собеседников: «Слышите ли? Понимаете ли? Кій сей есть язык?» [Там же, 189]. Сомневается в том, что слово понятно всем, и требует немедленной реакции: «Памво! Слушай, Памво! Зачем ты молчишь?» [Там же, 190]. Философ просит «примѣчать», запоминать услышанное и не страшиться его.

Слушая священное слово, собеседники спорят, дополняют сказанное, сомневаются: «А мы из послѣдняго разговора имѣем нѣкоторыя сум-

ненія» [Там же, 172]. Наперебой вспоминают библейские стихи, продолжают их. Просят помочь, если вдруг забыли следующий. Иногда будто забывают о высоком предмете своих бесед. Шумят, мешают друг другу, вдруг вспоминают, что нужно взять торбу на рыбалку. Так бывает не всегда. Как бы забывая о мирском, они беседуют в библейском стиле. Располагаясь в саду для приятного разговора, восклицают: «О бесѣдка! О сад! (...) Восхищаюсь веселіем, видя вас, моих собесѣдников. “Прийд[ите], взыйд[ем] на гору Господню”» [Там же, 282]. Собесѣдники, которых Скворода призывает «возопить со Исаею», выкрикивают священные слова, вопят вместе с пророками. Они овладевают библейской интонацией, и философ подбадривает их, вновь и вновь призывая сказать «по-Давидовому».

Священное слово обогащается различной силой звука и интонацией, переводящих его в музыку. Поет сама Библия: «На твою свирѣлку да свою пѣсенку спѣвает» [Там же, 241]. Поют пророки, Михей, Иоиль, Аввакум. Есть «песенки» сираховские. Апостол Павел оказывается трубой вселенной, а пророки — Захария и Иезекииль — трубачами. Их музыка и пение есть вещание веселия. Да и сам философ готов запеть, призывая к этому и других: «Но для чего явно не поешь? Если дѣйствительно научился псалму Давидовому, для чего со Исаею возлюбленному твоему пѣсни через весь день не простираешь?» [Там же, 190].

Чтение Библии приравнивается игре на музыкальных инструментах и пению. Призывая читать Библию, Скворода приглашает «поиграть немножко»: «Воскликнем же Господеви во гуслах!» [Там же, 193]. Собесѣдники «бренчат» на арфе, причем так удачно, что не нарушают согласия: «Вооружимся согласіем противу проклятаго языка, врага Божественному нашему человѣку» [Там же]. Играть и петь для земли, плоти и крови нельзя. Музыка Библии — для единого Господа и его языка. Так слово сливается с музыкой, постижение смыслов священной книги превращается в музыкальное творчество.

Проникая в смыслы Библии, человек играет на инструментах пророков, вторит их пению и сам творит песню во славу Господа. Философ существенно дополняет музыкальную тему, объявляя, что без любви к Господу музыка не стоит и полушки. Научиться петь невероятно трудно. Скворода призывает припадать к Библии, как к горным источникам, до тех пор, пока музыка не соединит человека с Библией: «Пей потоль, пока запоеш: “Душа наша, яко птица, избавися ...”» [Там же, 347].

Библия испускает свет. Блажен тот, кто не смежает очей перед ее блеском. Смотреть на нее невозможно. Библия и не дает взирать на себя, хотя сама обладает зрением. Взгляд ее не направлен на человека. Смот-

рит Библия не «на подлыя кости и руки» [Сковорода, 1973, 2, 139], а внутрь себя. Закрывает глаза, когда совершаются преступления. Ламех убивает, Саул изгоняет Давида, а Иона в ките страдает, но и «тогда Библия прекрасных вѣчности очей, землю засыпанных, открыть не может» [Сковорода, 1973, 1, 395].

Для Сковороды Библия испещрена мотивами, связанными с темой зрения. Кто-то из библейских персонажей обладает острым зрением, как «очитые» пророки, чьи глаза становятся болезненными, если их не «приосеняет» взор вечности. Кто-то наделен дурным взором и дурной прозорливостью. Так, у Лии око рабское, а у Ревекки «пригожий» взор. Сделав слово *око* ключевым, философ ищет и находит его смыслы. Семисвечник Захарии — око Господне, око вечности. Семь свечей-очей становятся одним оком, которое «открывается по всей его землѣ сей с нагрузом ея» [Сковорода, 1973, 2, 23]. Рядом с семисвечником Захарии находятся крылатые пророки Иезекииля. Пророк «вкруг насажал и будто алмазы вставил множество очей» [Сковорода, 1973, 1, 381]. Все эти очи возводятся к единому оку: «Будьто бы в очах их высокое оное *око*, зѣница вѣчности и во свѣтѣ свѣт истинный, а в солнцѣ новое заключалося *солнце*» [Сковорода, 1973, 2, 24].

Зрение постоянно противопоставляется слепоте, примеры которой философ черпает из Библии. Слепцы — это те, кто своими глазами смотрят и не видят [Мк. 4—12]. Слепцами у Сковороды становятся и зрячие библейские герои: «Ах, не один Сампсон слѣп. Иов, Давид, Соломон, Товит и прочіи суть слѣпцы, при пути сидящій и вопиющій» [Сковорода, 1973, 1, 391]. Иона также «из числа слѣпых и недужных, лежащих при Божіем пути» [Там же, 394]. Об очах плачет Иеремия: око мое погрязает, око мое закрывается, оскудели очи наши, померкли очи наши. Так, Сковорода читает Плач Иеремии в опоре на ключевое слово *око*. Рассказывает, что «глупое» око Иезекииля преобразилось в око веры. «Много я о очах наболтал», — заключает философ — «не можно ль нѣсколько удостоверитъ, что видѣніе внѣшнее сих многих очей есть фигура одного недремлящаго, вседержительнаго ока Божія; и когда колеса образуют глас грома его, тогда очи приосѣняют присносущное сіяніе славы его» [Там же, 382].

Библия способна испускать благоухание, так как дух Божий есть благовонный мир. Библейский Лот связан с кодом обоняния, что Сковорода доказывает, вспоминая, что лот по-гречески «стакта, есть тук и клей из ароматных древес» [Сковорода, 1973, 2, 157]. Поэтому Лот заполняет своим сладким дымом гору Синай.

Познание Библии философ описывает через код движения. Он широко применяет его по отношению к «ментальным действиям и движе-

ниям, поскольку и они целенаправленны» [Арутюнова, 1999, 16]. Познание священного слова для него — это движение, вторящее пути волхвов и царей. Как цари пришли издалека во град Давидов и ночью в вертепных тайностях сыскали Господа, так и человек должен двигаться по направлению к Библии: «Пойду вслѣд за новым моим языком, за нетлѣнным человѣком» [Сковорода, 1973, 1, 200].

Движение у Сковороды — это принцип познания вообще, не только Библии. Он приравнивает великих мудрецов к путникам, идущим разными дорогами. Он и сам познает истину шествуя; собеседников призывает спешить к истине. Примером верного пути познания является путь Израиля, который идет царственным путем, не уклоняясь «ни надесно, ни налѣво». На этом пути он все разделяет надвое и стремится к истине.

Задав сакральные измерения познания священного текста, Сковорода представляет само познание как путь наверх, восхождение. Тема подъема на гору развивается постоянно: «Итак, если хочешь, что-либо понять и уразумѣть, должен прежде взыйти на гору вѣдѣнія Божія» [Там же, 184]. Очень часто движение-познание обозначается как путь «из рова» на гору. Сковорода называет горой и самое Библию, а также правду. *Понять* на его языке — значит *взойти* на Сион, на «соломоновскую вооруженную башню». Возвести на нее может только Господь.

Чтение как движение наверх уподобляется восхождению Авраама и Исаака на гору, где должно совершиться жертвоприношение. Авраам оставляет внизу рабов и ослов: «Авраам, бросив все здѣшнее, нашел истиннаго человѣка на горѣ. То же, что тамо: и видѣвъ день его, возрадовася» [Сковорода, 1973, 2, 168]. Так и человек, поднимаясь на гору, под горой оставляет все плотское и мирское. Если же он идет наверх со своими рабами и ослами, восхождение ему не удастся: «О, бѣдніи мы с нашими рабами и ослами! Туда ж, на гору, педнимся, то есть силуемся, но там имущим не дают...» [Там же, 393]. Иногда философ резко меняет тон и запутавшемуся в тонких рассуждениях собеседнику заявляет: «Куда тебе занес дух бурен? Ты заѣхал в невеселу страну» [Сковорода, 1973, 1, 284].

Восхождение-познание бывает трудным, так как сразу взойти на гору невозможно, но достигшие ее блаженны. Чтобы взобраться на крутые склоны, нужно учиться. Идти к ним следует долго: «Поднимайся час от часу на гору храбро, величаясь с Давидом» [Там же, 347]. Увлекаясь переносом символических значений в реальный план, философ затем уводит их оттуда: «Восход сей и исход Израилев не ногами, но мыслями совершается» [Там же, 343]. Чтение-путь описывается и как опускание вглубь, которое, естественно, является мысленным восхождением.

К Библии можно не только идти, но бежать и плыть: «Бѣжи ж с Давидом в дом Господень или со Іеремією в его жь дворы» [Там же, 182]; «Поплови во Іерусалим, вниди в палаты Соломоновскія, проберись в самый Давір — храм его, вздерись хоть на Фавор» [Там же, 288]. Плыть, входить, пробираться значит одно и то же. В движении-постижении обязательно присутствует тема перехода — от северного берега к южному, от незнания к знанию, от временного к вечному. Переход этот осуществляется опять же не ногами, не кораблем и не крыльями, но сердцем, которое переносит сам Господь. Совершается он внутри себя: «Авраам на одном местѣ то же дѣлает, что Израиль в походѣ своем» [Там же, 246].

Человек, направляясь к священному слову, действует не один, так как сама Библия находится в движении. Она «никогда не бродит по окружности, а поражает в самую тончайшую и главнѣйшую всего окружія точку, до которой и привесть тебе единственно намѣрилась» [Там же, 241]. Пророки и апостолы шествуют по горам и долинам, стремятся вперед, «гонятся», пробегая по холмам и долинам. Несчастливая Магдалина, плача, «по кривых околичностях бродит, между мертвецами во гробѣ ищет, да еще тогда и тма была» [Там же, 219]. Исав носится и гонит ветры. Библия для Сквороды полна образов движения. Здесь и олень не стареющий, высоко скачущий по холмам, и «товиды» (серна).

Итак, путь-чтение подразумевает «обращение, принятие веры в единого Бога, его заповедей и воплощения их в жизнь» [Арутюнова, 1999, 11]. Метафора пути и в целом код движения распространяется на священный текст, который своим динамизмом поддерживает движение к нему человека.

Гораздо чаще чтение священного текста передается через код вкуса. Он применялся уже Григорием Богословом, объявлявшим «сытость» слова врагом слуха [Калугин, 1998, 221]. Он имел в виду избыточность слова. Скворода же придает этому коду противоположное значение. Философ требует от читателя тщательно пережевывать каждое библейское слово и так распространяет эту метафору, что вводит в нее и стол, и крошки пищи. Он вспоминает про зубы, а также про многое другое. Подобное расширение значений утверждает светский характер высказываний о библейной пище, который тут же снимается священностью объекта, к которому он применяется.

Скворода прямо указывает на слова из Откровения Иоанна Богослова [10. 9—10]: «Вспомни, кой пророк скушал горький свиток? Но куда сладок был, когда дожевался до останка» [Скворода, 1973, 1, 409]. Образ пророка, поедающего свиток, не раз возникает на страницах дидактических сочинениях и проповедей, причем необязательно, чтобы зна-

чение его было устойчивым. Ю. В. Кагарлицкий приводит отрывок из проповеди Стефана Яворского, где этот код не только не работает, но и становится объектом риторических возражений-аргументов. Проповедник не желает, чтобы Иоанн съел книгу, и хочет, чтобы он дал ее почитать: «Да увемы, что в ней написано, и да научимся чему-нибудь от нея на пользу нашу». Он просит хотя бы пересказать ее содержание, но тщетно [Кагарлицкий, дис., 45].

Метафора поедания книги была столь распространенной, что снижалась и попадала в школьные интермедии: «Малец показывает свиток и глаголет: “В сей хартии есть разум. / Потребно ю съести, / Изрядно разрезавше на мелкия части”. Старик ему отвечает: “То готов есм сотворити, / точию бы мудрым быти”. Ремарка гласит: “Тогда малец разрежет, а старик яст и глаголет: “О! вкус жесток есть; хочется блевати”» [Ранняя русская драматургия, 1972, 276].

Сковорода решительно распространяет код вкуса на Библию, объявляя ее райской пищей, которой нет полезнее. Эта дефиниция появляется уже у апостола Павла. Встречается она и у Максима Грека, который «Богословие» Иоанна Дамаскина сравнивал с пищей «райстей», утверждая, что она «сладше паче меда и сота» (цит. по: [Калугин, 1998, 113]). Библия, по мнению Сковороды, сама указывает на себя как на пищу, так как в ней содержится множество слов со значениями еды и вкуса. Прочитав и вникнув в их смысл, человек должен выбрать наиболее для него пригодные и оказать предпочтение семенам, знаменующим слово Божие: «Для того хорошенько разжуй, ест ли где в Библии начитаеш: зерно, сѣмена, колос, хлѣбы, яблоки, смоквы, виноград, плоды, чернуху, кмѣнь, просо и прочая. И не напрасно уподоблено: сѣмя есть слово Божіе» [Сковорода, 1973, 1, 399].

Священное слово-пища называется благоуханным опресноком или манной. Сковорода развивает этот образ, и вот уже появляется лучший библейский стол, с которого падают крошки, и их тщательно подбирает человек. Но может он вкушать и ложь, грызя только оболочку священного слова. Примечательно, что код вкуса философ распространяет на свои сочинения, которые предлагает поедать: «Прійми и кушай с Петром четвероногая звѣри, гады и птицы. (...). Кушай, поколь вкусиш с Богом лучшее» [Там же, 108].

Наименование Библии пищей вызывает краткий спор между участниками диалога «Наркісс». Как можно так ее называть, если в ней не чувствуется вкус, — полагают они, как бы на мгновение забывая о символическом плане речений философа. Сковорода возвращает их в нужное русло и последовательно объясняет, как следует вкушать священное сло-

во. Читать Библию на языке Сковороды — значит «приобучать» вкус к «пище библейной», приняв которую, человек укрепляется. Познание священного слова — это разжевывание, проглатывание, усваивание пищи: «Но пожалуй же, ражжуй первѣ хорошенько» [Там же, 161].

Человек, читающий Библию, постоянно жует и глотает. Разжевывает, раскусывает слово, толчет его, разбивает и сокрушает, чтобы обрести сокровенную еду и сладкий сон вечности. Только посвятив себя Господу, можно начинать «исканіе и жваніе точныя истины» [Там же, 225]. Читать-жевать человек должен пред Богом: «Коль многіе жерут, но пред собою, не пред Господем» [Там же, 440]. Так все будет усвоено, и ничто не покажется скверным. «Все оставил — жует. А что жевал, то опять пережевует» [Там же, 233], — восхищается философ царем Давидом, называя его избранной скотиной, зверем, отрыгающим жвание. Сковорода рад тому, что сам может жевать то, что отложилось в его памяти.

Он постоянно говорит, что те, кто не чувствует вкуса священной книги, забыли посолить ее. Может, у них вообще нет соли. Но без нее не воспринять слово Божие. Чтобы посолить «библейную пищу», нельзя тесниться в одну солонку с Господом. Соль эту нужно отыскать самим. Если бы люди «к сему источнику принесли с собою соль и посолили его с Елисеѣм, вдруг бы сей напиток преобразился в вино, веселящее сердце (...). Божіи слова тотчас перестали быть смертоносными и вредными, стали сладкими и цѣлительными душам» [Там же, 375]. Так, через код вкуса опасной представляется Библия. Страшна она для тех, кто ее не понимает.

Сковорода знает, что жевать можно по-разному, что, жуя, можно не чувствовать вкуса. Он уверен, что не все способны к «жванию» и потому не способны понять слово Господне. Как высшая похвала у него звучат слова: «Вот тебѣ скотина со жваніем! (...) Вот звѣрина, достойна быть посвященною Богу» [Там же, 233]. Сказать так можно о немногих. Есть такие, которые жуют беспрестанно, с малых лет толкуют Библию и не понимают ее, но жевание их бесполезно. Рассуждая о поглощении духовной пищи, Сковорода уверяет, что ее должно быть немного, но пережевывать ее нужно очень тщательно. Философ создает своеобразный афоризм: «Мало читать, много жевать» [Там же, 234] и неоднократно варьирует его. Заметим, что аналогичную точку зрения на книгу и чтение развивает современный исследователь Г. Д. Гачев [Гачев, 2000, 9].

Философ наделяет познающих слово Божие хорошими или «худыми» зубами, которые даны не навечно и вырастают не сразу. У апостола Павла в молодых годах были «негодненькіи» зубы, но затем стали прекрасными. У невесты из Книги Песни Песней зубы подобны стаду остри-



женных ягнят. У царя Давида, видно, были белые зубы: «Подлинно, Давид, бѣлы зубы твои...» [Сковорода, 1973, 1, 236]. Сковорода хочет, чтобы и у него были такие зубы. Он возмущается теми, у кого зубы «худые» или железные. Ими не сжевать слово Божие: «Все порвали, пожрали, проглотали зубами отца своего желѣзными да без останка» [Там же]. Самое ужасное, когда у человека вообще нет зубов. Своего бестолкового собеседника Сковорода, рассердившись на него, называет беззубым.

Этот изъян есть у тех, кто ничего не понимает в Библии, но делает ее своей настольной книгой. Это скоты беззубые, которых находит погибель: «Сии уроды не родныи ли потомки оказываются страшнаго того у Даниїла звѣря, кой всѣ переѣл и пережевал, но то бѣда, что останки ногами потоптал!» [Там же]. Беззубым вкус «библейного» слова кажется горьким, так как «они приступают к наслѣдію сему без вкусу и без зубов, жуют одну немудренную и горькую корку» [Там же, 374—375]. Не могут они проникнуть в глубь священного текста. Таковы все идолопоклонники, язычники, все те, кому не дано познать Бога.

Если человек торопится, не разжевывает духовную пищу, то, беспорядочно набрасывая в желудок своей души священные слова, только засоряет его: «Сколько мы набросали в наш желудок священных слов? Акая полза? Только засорили» [Там же, 346]. Переваривает все прекрасно здоровое сердце, или душа, которая, на время переставая быть желудком, наделяется зубами, иногда «негодненькими». Процесс поглощения пищи дополняется перевариванием. Не менее важно очищение желудка. «Приступая к небесным оним писателям, должно принять чистительныя пилюлы и всѣ старинныя с глупаго общества водхненныя мнѣнія (...) изплевать», — сказано о правилах чтения священного текста [Сковорода, 1973, 2, 35]. Как видим, все, в том числе и медицина, годится для описания трудностей чтения. Это не случайно. Ведь Сковорода самого Бога именует Врачевателем.

Снизив образ усвоения священного слова, Сковорода поднимается ввысь и обращается к Ветхому Завету, подробно разбирая, каких животных можно посвящать Богу, а каких нет. В его сочинениях появляется чистая скотина с хорошими, или добродетельными, зубами, от которой может родиться истина Божия. Он объясняет, почему Бог велит себе посвящать скотов с раздвоенным копытом. Ведь он хочет, чтобы «тая животина отрыгала жваніе, то есть по два раза бы жевала пищу, в желудок опускаемую. Таков есть вол, коза, елень» [Сковорода, 1973, 1, 232]. Философы восхищаются скоты с «двойным жваніем». Описывая их, он вспоминает библейские запреты и утверждает, что чтение-«жваніе» разделяется на два этапа. «Первое жваніе в том состоит, чтоб разобрать корку или ше-

луху историчную, церемониальную, приточническую, кратко сказать, плотскую» [Там же, 233]. Второе «жваніе», к которому трудно «прогрызть» разумом — это поиск сокровенного вкуса, внутри корки утаенного. Только «двойное жваніе» помогает вкусить истину Господню. Сковорода сам порой пугается своих смелых построений и приходит к выводу о том, что они похожи на притчу.

Таким образом, он разрабатывает код вкуса применительно к чтению Библии, создает правила чтения-поедания, представляет читателя, питающегося священным словом, но не переедающего, у которого хорошие крепкие зубы. Он не должен забывать солить предложенную ему Господом пищу. Такой читатель подобен скотине с «двойным жваніем». Сама же Библия предстает сладостной пищей, без которой человеку нет жизни.

Если код вкуса опирается на библейское слово, то театральный код взят из светского круга культуры. Чтобы представить дистанцию между внутренним и внешним, Сковорода не мир представляет как театр, но Библию подводит к этой художественной дефиниции, правда, прямо так ее не называя. Зато он призывает человека, читающего Библию, вести себя «как на оперѣ».

Человек должен довольствоваться тем, что «глазам (...) представляет» и не заглядывать за «ширмы» и «хребет». Очевидно, что ширмы — это декорации, «хребет», видимо, означает сцену. Человек не должен силиться вообразить то, что видеть не способен, стараться додумать то, что на сцене не представляется. Вести себя подобным образом следует потому, что подлость, приближаясь к величию, теряет к нему почтение, остается равнодушной к великим делам и персонам. Прежде всего, Сковорода говорит о занавесе, называя его «благообразной завѣсой». Он подчеркивает присущее ему значение границы, отделяющей зрителей от представляемого действия.

Включая занавес в ряд театральных концептов, Сковорода интересуется им только в статичном состоянии. Ему не важен тот момент, когда занавес поднимается и начинается представление. Занавес значим для него, когда опущен, когда скрывает то, что видеть никому не должно. Заглядывать за него не следует, туда может отвести только Господь. Библия же прикрыта «фигуральной занавѣсой», сделанной для «худородных и склонных к любопытству сердец» [Сковорода, 1973, 1, 148]. Данное определение относится к внешнему слою священного текста, значения которого еще только предстоит открыть. В нем скрываются «пропасти и соблазны», опасные для человека. Это значит, что понимать буквально его нельзя, что только стремящийся к истине сумеет отдернуть

«завѣсу». Завеса эта «премудрейшая» и только снаружи прикрывается юродством.

Такова вся Библия: «Страх Божій вводит во внутреннюю Библию завѣсу, а Библия, тебе ж самага взяв за руку, вводит в свой же внутренній чертог, котораго ты отроду не видывал, к тому другу», т. е. к Господу [Там же, 249]. Значения, придаваемые занавесу, колеблются между светским и сакральным. Он приближается к священной «завѣсе» храма. Может он называться покрывалом и мраком стены.

Кроме того, указывая на тайны Библии, Сковорода вспоминает о маске, говорит о маскараде, которому придает значение всего внешнего и явного. Библия закрывается, «будто под разнovidным маскарадом, и под гражданскими исторіями, напริมѣр, под повѣстью о Исаве и Иякове, о Саулѣ и Давидѣ» [Там же, 148]. Но любопытные осаждают Библию. От этого рождаются ереси и расколы, суеверия и прочие язвы. Однажды философ замечает, что «Мойсей Израиля приуготовляет к яденію пасхи, дабы в путническом маскарадѣ, опоясанны, стояще, и в шляпах, и со жезлами пасху вкушали» [Сковорода, 1973, 2, 47]. Этот пример подтверждает распространение театрального кода в отношении Священного Писания. Он свидетельствует о постоянном колебании между сакральным и светским, определяющим отношение Сковороды к священному тексту.

Он не стремится интерпретировать его в целом или в частностях, предпочитает дать ему такое определение, которое бы полностью раскрывало его смысл. Очевидно, что одного или двух определений для этого недостаточно, поэтому философ постоянно переименовывает Библию, соединяет ее новые имена в один ряд, переходит от одного к другому, чтобы наглядно представить, что же есть Библия. Все дефиниции находятся в равноправном положении и, описывая Библию с разных сторон, они свободно сочетаются. «Сія-то голубица точное есть Воскресение мертвых челоуѣков. Она нас, спадших от горы долу, поставляет паки на той же горѣ» [Сковорода, 1973, 1, 188]. Здесь Библия — Воскресение, голубица, гора. Одна дефиниция ведет за собой другую, и, назвав Библию прахом, Сковорода взирает на нее, как на облако, а затем, как на поле.

Создавая ряд дефиницій, философ не забывает о тех наименованиях, которые ей дают библейские персонажи, например, царь Давид. Библия и возлюбленная, и любезнейшая, и мать, и дочь, и царица, одетая в золото, и царская дочь, красота которой скрыта от глаз людских. Сковорода повторяет дефиниции, строит сходные, а также отличные от них. Каждая из них с разных сторон воссоздает очертания Библии, не пус-

кающей к себе человека, а также путь к ней. Все дефиниции раскрывают трудности, стоящие на пути познания, показывают, чего может достичь человек, познавший Библию, объясняют ее двойственную природу. Они демонстрируют ее загадочность, таинственность, опасности, подстерегающие человека на пути познания, одновременно напоминая, что Библия есть источник совершенной жизни и друг человека. Так в художественной форме, развитие которой останавливается в дефинициях, Сковорода рисует различные портреты Библии.

Священное Писание описывается в разных ключах, уподобляется всему сущему на свете для того, чтобы человек мог проникнуть в его суть, постичь его совершенство: «А кроме сего на что похожа? (...) Скажи, еще на что схожа? (...) А еще на что схожа?» [Там же, 398—399]. Сходство Библии обнаруживается с самыми неожиданными явлениями и предметами: «Придайте горох с бобами и с дождевыми каплями — в Библии, думаю, все сие есть. Не забудьте плодов из Соломоновых садов и Иониною тыквою и арбузами» [Там же, 393—394]. Человек в различных состояниях, его жилище, описываемое со многими подробностями, также годится для определения Библии.

Взирая на Библию, Сковорода находит ее художественные определения. В их основе лежит логически выверенная конструкция, от которой неотделимо художественное начало. Дефиниции в сжатой форме, но в полной мере и с разных сторон определяют Библию, настаивая на ее двойственности. «Художественное дефинирование выступает как инструмент опосредованного, как бы стремящегося к дискурсивности (рассудочности) или имитирующего ее образно-интуитивного познания действительности с помощью языка» [Ханпира, 1984, 230]. В дефинициях всегда просматривается метафора.

Определяя Библию, философ обращается к самым разным явлениям природы. Библия — солнце всех планет, светило великое. Он его никак не характеризует, зато подробно рассказывает о том, как светило-Библия спасает человека, ведя от жизни к смерти, от земли к небу, от времени к вечности. Он не пытается метафорически передать отношения человека и Библии через концепт света, который был бы уместен в этой дефиниции. Все его внимание концентрируется на чрезвычайно важных для него значениях перехода, с солнцем явно не связанных. Так дефиниция будто ускользает от своих первичных значений. Создается впечатление, что сама она не столь уж и важна. Главное содержится в приданных ей определениях, разворачивающихся в концепцию отношений человека с Богом.

Не только солнцу, но и луне подобна Библия. Назвать луной Библию можно, потому что темный «полукруг» луны обращен к земле. Другой,

светлый, — к солнцу. Представляя луну неподвижной, философ полагает, что она соответствует Библии, у которой есть внешняя сторона — такая же, как темная сторона луны. Она обращена к миру и человеку. Через нее следует пройти, «продраться», чтобы встретиться с той, которая своим светом освятит жизнь человека, к стороне внутренней, соответствующей светлой стороне луны, обращенной к Богу. Так Библия утрачивает свою первую дефиницию и отдает ее Всевышнему.

Библия — также «облако, объемлющий прекрасное кольцо сияющих радуги» [Там же, 382]. Разве это не живой образ Библии! — восклицает философ. Облако имеет те же значения, что и темная сторона луны. Это фигуры Библии, смысл которых следует раскрыть. Пока же он скрыт облаком, в котором сияет радуга. Радуга и облако здесь неразрывны — как внутреннее и внешнее. Затем радуга отрывается от облака и становится самостоятельной дефиницией: «Кто бы мог догадаться, что Ноева дуга образ есть священный Библии, если бы не сын Сирахов, похваляя Божественную премудрость, сказал: “Слава высоты, твердь чистоты...”» [Там же, 379]. Радуга, как видим, не простая. Ее образ возникает не из наблюдений за природой, а из чтения Ветхого Завета, цитата из которого играет в эмблематической по характеру дефиниции роль подписи. Однажды эмблема полностью определяет Библию. Теперь радуга появляется из эмблематики и приводит за собой облако и солнце: «А видали ль вы когда символ, представляющий дождевный облак с радугою? А возлѣ его сияющее солнце с подписью: “Ни дожда, ни радуги без солнца”. Так Библия: “Дондеже найдет дух от вышняго”» [Там же, 393]. В этом высказывании сталкиваются солнце, облако, радуга.

Спустившись с небес на землю, Сковорода называет Библию источником. Философ внимательно присматривается к нему и объявляет, что он не так уж и чист. Это парадоксальное высказывание нацелено на оппозицию внутреннее / внешнее, но строится оно непривычным и достаточно сложным образом. Внешний слой Библии философ погружает на глубину, на дно источника, и тогда «народные» истории, в ней рассказанные, отнюдь не всегда понятные человеку и сбивающие его с пути праведного, называются не иначе, как грязь и мутный «иль», что звучит как предостережение. Если видеть в священном тексте только внешнее, наносное, он будет опасным и ужасным.

От источника Сковорода переходит к реке и морю, объединяя их: «Священное Писание подобно рѣкѣ или морю. Часто в том мѣстѣ глубина и самым ангелским очам неудобозримая закрывается, гдѣ по наружности показывается плохо и просто» [Там же, 196]. Эта дефиниция читается как предупреждение против видимой простоты и кажущейся дос-

тупности священного текста. Не быстрое или медленное течение реки, не бескрайние морские просторы ассоциируются с Библией. Глубина вод — вот что выходит на первый план и вызывает образ Библии, подобной морю или реке. Философ косвенно вводит тему опасности плаванья в глубоких водах. Человеку нужно «смѣло отважиться и на глубину библейную с тѣм, кого слушает вѣтер и море» [Там же, 415], т. е. с Господом. Указывая на сложность библейского текста, Сковорода утверждает, что «рѣчь Библии подобна азиатской рѣкѣ, именуемой Меандер. Сказуют, что рѣка тая по самых прекрасных мѣстах протѣкает, но течение ее вьется, как змій» [Там же, 241].

Будучи морем и рекой, Библия одновременно превращается в сеть. Она похожа «на рыбарскую мрежу, множеством безчисленных шариков из дражайших камней осажденную» [Там же, 399]. Это определение напрямую связано с евангельским текстом. Философ развивает его, называя апостолов плетущими мрежи «рыбарями»: «Никогда они не вяжут узлов, чтоб не скрывались внутрь» [Там же, 409]. Библия оказывается потопом: «Потоп змиин, Ноев, Божій и Библиа есть то же» [Сковорода, 1973, 2, 135]. Она именуется берегом, пристанью, гаванью.

Продолжая нанизывать дефиниции одну на другую, философ объявляет Библию фонтаном. «Сей живыя воды фонтан подобен киту», — объясняет он, как всегда, одно через другое, увязывая фонтан с источником, о котором только что говорилось, что в нем есть ил и грязь [Сковорода, 1973, 1, 119]. Так Сковорода еще раз демонстрирует полное равнодушие к оболочке слова. Библия — это и просто вода, горькая и невкусная для тех, кто ее не понимает. Ее можно сделать сладкой, опустив в нее «богопоказанное» древо жизни.

Библия-вода — не только горькая и невкусная, она смертоносный источник. Такой она бывает, если вкушать ее смыслы не по правилам. Называя Библию горькой и опасной, Сковорода постоянно имеет в виду, что она может меняться, и «премены» ее зависят от человека. Она вода «обуялая», но претворяющаяся в «куражное» вино. Ее воды — священные. Глядясь в них, как в «пророческіи» зеркала, человек зрит истину: «В морских водах рѣчи ея вся тварь и всякое дыханіе, аки зеркало, представляется» [Там же, 322]. Определяется Библия как вместилище воды, как водный сосуд, что полностью раскрывает присущую ей оппозицию внутреннее / внешнее: «А в протчем ничего ни на небеси, ни на землѣ не желает, кромѣ сея чаши, наполненной благощастіем» [Там же, 186].

Не только вода, но и земля поставляет философу множество дефиниций Библии. Он называет ее прахом и землей, немедленно объясняя, каковы они: «Вся Библиа есть прах и персть, но осыпавшая многоочитое

колесо вѣчности Божіей» [Там же, 382]. Так Сковорода связывает прах и землю с образом колеса вечности, к которому пристала дорожная пыль. Он призывает испытывать землю-Библию — «Испытайте Писаній» [Сковорода, 1973, 2, 31]. Испытание это тут же превращается в копанье колодца. Его нужно копать и рыть, оглядываясь на Исаака, роющего свой колодец. Так выглядит неразрывность светского и сакрального в священном тексте. Сковорода называет Библию песком и «глинкой». Отбрасывая светские значения, он именует ее землей обетованной, на которой пасется стадо Божие.

Неожиданно Сковорода называет Библию сором. Подыскивает и другие подобные определения. Библия — это «лайно, мотыла, дрянь, грязь, гной человѣческой, в коем велит Бог Іезекиілю сокрыть ячменный опрѣсок» [Сковорода, 1973, 1, 370]. Естественно, только внешнее в ней приобретает значение грязи, но, стремясь удивить и поразить читателя, Сковорода делает вид, что такова вся Библия, и только в конце фразы отмечает от нее всю дрянь и «мотылу». Библия никак не может быть такой, ибо в ней таится священное причастие. Грязь ее — это земные дела, опреснок же — слово Божие, с которого нужно стряхнуть грязь и сор. Всей грязи библейской не следует страшиться, так как «из сей безобразной грязи исходит свѣтъ вѣдѣнія славы Господни, блистательныя, как молнія, сіяющія, как золото, прозрачныя, как имитрос (янтарь), огнезрачныя, как анфракс, добровидныя, как фарсис» [Там же, 382]. Таким образом, грязи противопоставлена не чистота, а сияющие драгоценные камни, излучающие свет среди грязи и мусора.

Драгоценные камни также означают Библию, которая однажды названа цепью красот и сокровищ. Из этой цепи Сковорода выбирает жемчуг, знаменующий Богородицу, но делает это особым образом. У него на первый план выходит раковина, драгоценное «зерно» не привлекается для построения священного образа. Библия подобна «перловой матери», символизирующей ее закрытость, способность содержать в себе нечто ценное. Библия «похожа на перлову мать, показующую извнѣ ничтожную жидкость, но внутрь, как зеницу ока соблюдающую, дражайшее сіяніе жемчужнаго шарика» [Там же, 396], «на грубую, суевѣрную и древнюю варварскую статую, представляющую умершаго за истину друга, но внутрь преисполненную высокаго рода маргарит» [Там же, 398—399]. Внутри статуи скрывается драгоценность, жемчуг, значение которого раскрывает эмблематическая надпись: «Сила в немощи, цѣна в нищетѣ, в буйствѣ премудрость» [Там же, 399].

Взгляд философа движется ввысь и останавливается на горе. Этот образ чрезвычайно значим в его пространственных представлениях. Го-

ра выступает как «символ объединения *верхнего* и *нижнего* мира и возможность медиации» [Цивьян, 1999, 13]. Горой становится Библия, ведущая человека на духовную высоту. Он шествует по ней важно, невзирая на то, что путь неровен, соблюдая меру в движении. Человек по горе поднимается к Богу, потому Библия — это не просто гора, но гора Божия. Так Библию называл царь Давид. Слушая Сквороду, его собеседники недоумевают: «Как же ты говорил прежде, что Священное Писание возводит на гору познания Божия, а нынѣ оно называется горою?» [Скворода, 1973, 1, 188]. Но философ не сдается: «Разве тебѣ удивительно то, что горою восходим на гору? Если путь ведет из рова на гору, то, конечно, первая его часть есть низка, а послѣдняя высока столько, сколько гора, на которую конец дороги поднимается» [Там же].

Скворода, играя понятиями высокого и низкого, верха и низа, называет Библию пещерой. Конечно, она «скотская» пещера, к которой нельзя приблизиться с одной половиной сердца. Это вертеп, где родится Христос: «Внутри двѣа родит того, которого ангелы поют непрестанно» [Там же, 185]. В этой дефиниции скрыта идея рождения истинного человека в каждом, проникшем в тайные смыслы Библии.

Библия может быть обычной пещерой, но находящейся на высоте. К ней нужно подниматься узкой тропой по кручам. Так переворачиваются низкое и высокое. Низкое становится недостижимым, ибо находится на вершине. Пещера необязательно пуста. Она может служить приютом отшельника: «Библия подобна ужасной пещерѣ, в коей жил пустынный, братом своим посѣщенный» [Там же, 245]. Брат считает пещеру угрюмым обиталищем. Отшельник ему возражает, указывая на завесу. Эта завеса, как и пещера, обозначает закрытость священного текста, трудность его познания. Она удваивает значение сокрытия и тайны.

Скворода пишет притчу, повествуя о том, как собрались в путь два невольника. Невольники здесь — это грешники, проходящие трудный путь познания святой истины. Когда они подходят к «великим горам», начинается сильный ветер. Так символизируются препятствия на пути познания. Невольники переживают бурю у источника, который также определяет Библию. Поднимаются по круче к пещере, надпись над ней гласит: «Сокровище свѣта, гроб жизни, источник блаженства» [Там же, 193]. «Картинка» все ближе становится к эмблеме. Пещера оказывается запертой, что значимо, ибо Библия закрыта для посторонних глаз. Дверь в нее (еще одна дефиниция Библии) не сразу открывают. Пещера темная, но, несмотря на отсутствие света, она влечет к себе. Правда, потом выясняется, что освещена она лампадами. Невольники пробираются сквозь тьму, достигают зала и садятся за стол с хозяевами.



Через трапезу, с включением кода вкуса, развивается идея познания. Хозяева, пирующие уже шесть дней, прославляют своего Господина, которого никто из них никогда не видел. Только пастухи приносят ему от всех поклоны. Он принадлежит веселости всеобщей, как радость всех христиан; всех снабжает и обо всех печется. Смотрит не на лицо, но на сердце. Упоминание о пастухах — прямое указание на поклонение пастырей. Невольники движутся дальше по пути «господскому», уже ничего не страшась, так как теперь у них есть «факал», символизирующий свет познания. Это — Библия. Вдали они слышат пасхальное песнопение и приближаются к истине.

И лампада, и факел — это дефиниции Библии, в которых доминирует значение света, присущее Господу. Библия как путь к нему оказывается светильником, этот свет содержащим и излучающим. «Она-то есть вселенская лампада, огненная Фарійская вежа для мореплавающія жизни нашей» [Там же, 291]. Она же и «Фаросский» маяк — одно из семи чудес света. Этот маяк необходим человеку, так как жизнь его — море, и переплыть его можно, только если путь будет освещен. Сковорода объясняет, что «приморскіи туріи» с горящим на них огнем ставятся для мореплавателей. В Библии эта «турія» нарицается столпом облачным. Она сама есть этот столп: «Она-то нас, обуреваемых в морѣ мыра сего, наставляет к гаванѣ оной, гдѣ убогій Лазар со Авраамом и вся церковь почивает» [Сковорода, 1973, 2, 83]. «Священное Писаніе есть фонарь, Божіим свѣтом блистающій для нас, путников» [Сковорода, 1973, 1, 240]. Так человек из мореплавателя превращается в путника. Значение светильника сужается, и уже только Евангелие становится фонарем. Философ говорит, обращаясь к Господу: «Евангеліе твое есть зажженный фанарь, а ты сам в нем свѣтом» [Там же, 184].

Сковорода неустанно занят поисками дефиниций Библии в мире растений. Он видит в ней поле пустое, «износящее траву и благовонные цвѣты» [Там же, 382]. Подобное наименование, называемое им самим символом, нужно для того, чтобы указать, что Библия рождает из пустыни изобилие, из гнили — нетление. Зеленое поле, усеянное цветами, вызывает ассоциации с библейским эпизодом, где упоминается поле, но совершенно иное. Это поле, усеянное костями, которое видел Иезекииль. На этом поле Создатель сотворил человека. Так и мы, читая Библию, становимся новым человеком. Кости эти — слова Господа Бога. Это их узрел Иезекииль. Философ рассказывает, как пророк оживляет кости, «наводит» на них жилы, плоть, кожу. Так кости-слова превращаются в «дом библейный, и ты сам дом» [Там же, 253].

Сковорода называет священный текст виноградом Господа Саваофа: «Библия твоя твой-то есть виноград: да молчит тут всякая плоть че-

ловѣча!» [Там же, 231]. Эта дефиниция связана с виноградной лозой и Вертоградарем, знаменующими Иисуса Христа, но Сковорода обращает внимание не на связь винограда с Библией, хотя она в данном определении скрыто присутствует, а на связь человека с Библией. Он объясняет, что если Библия это его виноград, то не нужно осквернять его «плотскою жатвою. Станем плоды собирать с тобою, чрез тебе и для тебе. (...) Ты насадил на землѣ рай твой, ты оббирай и плоды его» [Там же].

Библия для Сковороды — это зверинец Божий. Скоты, звери и птицы в ней суть фигуры, или символы, к которым всегда должен присматриваться человек. Почему-то людям, считает философ, очень нравятся образы животных, они их просто обожают. Рассуждая о Ноевом ковчеге, он и сам внимательно рассматривает представителей животного мира, сясь в них познать сущее, будучи уверенным в том, что они знаменуют людей, имеющих сердце или лишенных его. Его собственные сочинения, по его словам, подобно ковчегу, населены птицами и зверями. Так он следует за Библией, в которой запечатлены «скоты, звѣри, птицы, чистыя и нечистыя» [Сковорода, 1973, 2, 20].

Потому она может называться китом. Это такой кит, который испускает «выспрь из ноздрей сокровенную нетлѣннѣю воду, о коей писано: “Вода глубока — совѣт в сердцѣ мужа, рѣка же изскачущая — и источник жизни”» (Притчи, 18 и 20) [Сковорода, 1973, 1, 119]. Описав способность кита выпускать фонтаном воду, Сковорода сосредоточивается на воде, которая есть вода нетления, будто забывая про кита. Но тут же вспоминает, что Библия — это великий кит, которого уловляет только всесильный дух. «Он один сим змѣем, как дѣтина воробьем играет (...)». Одну свою руку он один налагает на него» [Там же, 386]. Как видим, кит легко превращается в змея — еще одну дефиницию Библии. Может кит становиться драконом, что совершенно неважно: «Хоть он кит, хоть дракон — есть то Библиа» [Там же, 303].

«Лев есть образ Библіи» [Там же, 124]. На этом достаточно статичном эмблематическом образе философ не останавливается и дополняет его отношением к Библии идолопоклонников, язычников, которые нападают на нее, думая, что она мертва, и не понимают скрытых в ней тайных значений. Им не дано знать, что «в тлѣнных ея образах сокрывается живот вѣчный и что все сіе востает и возносится к тому: “Бог наш на небеси и на земли...”» [Там же]. Есть еще один вариант данной дефиниции: «Звѣрей описатели пишут, что Лев, родившись, лежит мертв, поколь ужасным рыком возбудит его отец его, а сіе дѣлает в третій день. Возможно ль найти благолѣпнейшій для Божественной книги образ?» [Там же, 125]. Обычно этот эмблематический образ знаменует Воскресение,

но философ переносит его на Библию. В другой раз он вспоминает «Сампсонова» льва, в жестокости которого «Сампсон» находит «сот сладости». Называет Сковорода Библию львицей. Она и жестокий, рыкающий лев, обходящий Вселенную, терзающий человека, «попавши на бѣднаго, от лѣвой страны» [Там же, 302]. «Лѣвая страна» — внешний слой священного текста.

Как видим, в библейском зверинце водятся эмблематические животные, но есть в нем и библейские, как «седмглавый», изbleвывающий «вод горких хляби», покрывающий земной шар суеверием, нелепыми срамными враками дракон. Библия есть змий, потому что, если одна ее фигура — змий, то и она сама змий: «Итак, Библия есть змий, хоть одноглавый, хоть седмглавый» [Сковорода, 1973, 2, 29]. Этот «змий такой свивает свиток, что, не узнав ока, не узнаем намѣренія. Библия есть точный змий» [Сковорода, 1973, 1, 396]. Свинью с золотым кольцом в ноздрях из Притчей Соломона можно, считает Сковорода, «приточить и к тѣм, от коих оное взято для особливаго образования в Библию» [Там же, 128]. Библия — это телец: «Без сумнѣнія, се тот телец, что Авраам представляет всевождемънейшему своему троеличному гостеву. К сему телцу и премудрость: заклав своя жертвенная, зовет тебе. Сего представляет и отец блудному сыну, однако ж в то время, когда он уже вернулся домой» [Там же, 252].

Назвав Библию тельцом, Сковорода возвышает образ жертвенного животного, обращаясь к трапезе под дубом Мамврийским. Символ Святой Троицы дополняется обращением к притче о блудном сыне. Оказывается, что Авраам своему «троеличному» гостю предложил того же тельца, которого ради блудного сына заколол отец. «Святѣйшая Библия спасительный есть телец, от Бога нам дарованный» [Там же]. Самому блудному сыну, т. е. человеку, подойти к тельцу-Библии невозможно. «Привлечь» к нему может только Отец, т. е. Бог. Назвав Библию тельцом, философ превращает в тельцов библейских пророков. Авраам и Исаак называются чистыми тельцами, могущими приносить в жертву тельца святѣйшего. Но есть и другой телец, скованный из золота и серебра. Ему поклоняются язычники, не помня о себе и о доме своем. Библия — не только телец, но и корова, нас питающая: «Змий из той же коровы сосет молоко и преображает в яд, а человекъ слушает притчи (...). Библия есть не только корова, но ад, и змий, и лютый поглощающий лев» [Там же, 302].

Библия — загадочный сфинкс. «Имя ея — Сфинкс, дѣвичья голова, тулуб львиный...» [Там же]. Она «еврейская сфинкс», «лев-дева», или «льводева». Эту дефиницию философ разворачивает в притче о древнем

мудреце Эдипе, оставившем в наследство своему сыну книгу о сфинксе. Постепенно образ книги сливается со сфинксом, знаменующим внешние ужасы и страхи, уродство и жестокость, и внутренний священный смысл. Из «ложной истории» родится новый, всеполезный дух, и сын становится истинным наследником высокого отеческого мира. «Библия есть то же, что сфинкс. Она портит и мучит не познавшего самого себе и слѣпца в собственном домѣ своем» [Там же, 454]. Опасна она для человека; нельзя около нее дремать и играть.

Библия — это и чистая голубица, способная вынести человека из тьмы неверия. У этой голубицы духом Божиим посеребрены крылья, позлащены «междораміи». Этой «нескверной» голубкой пленился царь Давид. Она поставляет человека на гору, с которой он успел упасть. Вместе с ней он летит в Царство Божие, к невидимому небесному Человеку. Это ее действие не кажется невозможным, так как в греческом и «римском» языках слово *Воскресение* означает — поставить падшего на ноги.

Определяется Библия и через человека: «Библия есть человеком, и ты человек» [Там же, 251]. Она не один человек, но люд Божий. Это и тот человек, который не идет на совет нечестивых, человек без порока. Но она же человек юродивый, так как все внешнее в ней есть юродство и дурачество, но, конечно, Божие. Она же отшельник и человек «домовит», «уготовавшій сѣмена в закромах своих» [Там же, 371]. Это о нем сказано: «Изыде сѣяй сѣяти». Библия-сеятель сеет семя не пустое, но скрывающее в себе силу Божию. Если Библия — человек, а земная жизнь человека есть смерть, то, следовательно, человек — это труп. Так и Библия превращается в труп: «Труп есть всякій бранный человек, и Библия есть человек и труп» [Там же, 274], но в этом трупе мы находим «свѣт и сот»: «Высоку сей труп общает трапезу, высоко и мы возлетѣли, гдѣ царствует вѣчная сладость и вѣчная юность» [Там же].

Образ человека расширяется, и теперь система человеческих отношений определяет Библию. Вот уже друг выступает фигурой и образом Библии. Она «наш верховнѣйшій друг и ближний, приводя нас к тому, что есть единое дражайшее и любезнѣйшее» [Там же, 132]. Библия также — слуга и доброжелатель человеку, ибо таков каждый настоящий друг. Будучи варварской статуей, Библия представляет умершего за истину друга, Христа, принесшего себя в жертву за грехи человеческие. Библия — друг и сосед человеку: «У сего-то друга-сосѣда занимает во Евангеліи хлѣб для гостей» [Сковорода, 1973, 2, 51].

«Библия есть-то брат человекѣ. Он родился для сохраненія нас, братьев своих» [Сковорода, 1973, 1, 249]. Так входят в действие термины

родства. Библия находится с человеком в различных родственных отношениях: «А как творящій волю Божию суть мати и братія Христовы, так взаимно им и Біблія» [Там же, 131]. Создавая этот образ, Сковорода опирается на слова из Евангелия от Марка: «Вот мать Моя и братья Мои; ибо кто будет исполнять волю Божию, тот Мне брат, и сестра, и мать» [Мк. 3, 34—35]. Библия — не только мать. Она человеку, как и он ей, «дщерь и отец, и брат брату, и друг другу, и сестрѣ сестра» [Сковорода, 1973, 2, 51]. Она и жена ему: «И дѣва и жена твоя се, яко лоза виноградная, в боках телѣснаго дому твоего родит тебѣ сыны сіонскія и дщери іерусалимскія, не от крове, но от Бога раждаемыя» [Там же, 152]. Она вдова и невеста. Эта дева «нетленная», чистая, а иногда блудница, «которыя слѣдом волочутся буйные молодчики? (...). Се тая блудница!» [Сковорода, 1973, 1, 303]. Она возлюбленная и открывается только смиренным любовникам. Она всем родная родня. Только смертный, не рожденный свыше, т. е. не обретший в себе Бога, — не родственник Библии. Она жизнь человека, царство всех людей и жилище их.

Как помним, на Библии можно играть как на музыкальном инструменте. Этот инструмент — она сама. Библия — позлащенная духом Божиим труба, сладкие гусли Божии, совершеннейший и мудрейший орган, но она же дурная и несложная дуда, если человек обращает ее к мирским, плотским делам. Проповедники веры Христовой — это музыканты, и философ восхищается тем согласием, которого они достигают, распевая во славу Божию под звуки трубы-Библии. Список музыкальных инструментов, обозначающих Библию, дополняется арфой, на которой играл царь Давид, а также свирелкой. Эти образы распространяются настройкой инструмента, без которой не будет согласия в музыке: «Кто ли пресладчайшій мусікійскій Богу орган сирѣчь Біблію, дурногласною и безгласною сотворил и разстроил?» [Сковорода, 1973, 2, 151].

Библия — это спасительное лекарство и врачеватель, только не в «плотском» значении этих слов. Ее лекарства не сравнятся с земными. Лишь здесь можно найти средство от ядовитых и мучительных мыслей. Называя Библию аптекой, Сковорода объясняет, что врачует она Божией премудростью. Библия — это и «болница горняя», населенная ангелами, где пребывает Господь. Подобные дефиниции согласуются с общими представлениями эпохи о душевном врачевании. Вспомним о сборнике «Лекарство душевное», о такой теме многих притч, как «духовная аптека» [Дергачева, 2003].

Называет философ Библию гостиницей — той самой, куда зовет всех, сердце свое потерявших, «пациент іерихонскій»: «“Приидите ко мнѣ, все труждающіеся...” О сем врачѣ внушает нам сын Сирахов: “Почитай вра-

ча...» [Сковорода, 1973, 1, 368]. Она царский врачебный дом. В этой аптеке, или больнице, копает и роет Павел, вооруженный силой крестного древа. Он убивает всю гниль и гной, «вынимает и сообщает нам само чистое, новое, благовонное, Божіе, нетлѣнное, вѣчное» [Там же, 371]. Так врачевание неожиданно сочетается с обработкой почвы.

Библия — это дом Давидов, который он любил, истаеая от желанія «дворов Господних». Он хотел вечно жить в доме Божиим, где глас радующихся и шум празднующих. Благолепие этого дома — Премудрость Божия. В нем «судейскій престол всяку ложь рѣшит и рѣжет» [Там же, 184—185]. Библия — храм вечной славы Божией. Она — покой чистой голубицы, где человек может отдохнуть с Авраамом. Но как войти туда, мало кто знает.

Назвав Библию домом премилосердного и пребогатого господина, Сковорода разворачивает эту дефиницию в притчу. Дом этот, великолепный и богатый, находится в пустыне, символизирующей жизнь человеческую или мир. Он стоит на пути (то есть на пути жизни каждого) под видом бесплатной гостиницы. Следовательно, туда может войти любой желающий. Так для всякого человека открыта Библия. Но эмблематические надписи-цитаты «на лице» дома предупреждают: «Всѣ ввійдут, но не всѣ будут», «Всѣ насытятся, не всѣ насладятся» [Там же, 396]. Господин этого дома невидим, как и подобает Всевышнему. Он не выходит к постояльцам. Пребывая в тайных горницах, слушает их разговоры и избирает тех, кто ему понравился, делая их «особливой милости своея вѣчными участниками» [Там же]. Путники, таким образом, временно пребывают в доме-Библии, так как не каждый способен задержаться на тайне вечного. Те же, кто постиг ее, остаются в нем навсегда.

Библия — это и «нехитрый домик», оставленный богатым отцом в наследство сыну. Сын со временем догадался, что «сей домик есть громада бесцѣннаго сокровища. Стѣны его, искусно обмазанныя, состояли из неочищенных рудоконных, золотых и серебряных кип» [Там же, 398]. Этот дом также снабжен эмблематическими надписями, выложенными «варварской» мозаикой, должными указать на загадочность и основной смысл всей конструкции: «Коль красны дома твои, Іакове...», «Яже водрузи Господь, а не человек...». «Нехитрый домик» прекрасен, и создал его сам Господь.

Войти в дом-Библию не просто. В него нельзя попасть воровским образом. Если человек попытается ворваться в Божий дом, то попадет в «горшующую тму». Иначе вел себя царь Давид, который «просил и докучал», чтобы отворила для него дверь возлюбленная его Библия. Он знал, что только этими дверями можно войти к Царю Небесному. Наконец, двери

перед ним открылись, он увидел селение Бога своего, Царствие его и правду. Потому Сковорода требует: «Ищи дверей и стучи, поколь не отверзут» [Там же, 185]. Дом-Библия закрыт и запечатан. Не раз речь идет о ключе, отпирающем ее. Этот ключ — страх Божий и дух разума. Приблизиться к пониманию Библии — значит подойти к ее дверям.

Она и сама дверь, дверь начальная. Библия — одна из многих дверей, и ее нужно уметь выбрать. Многие кричали: ««Се дверь! Вот путь!», — однак все лгали» [Там же]. Ее книги — это не только обитатели, но также двери, в которые входить легко. Отдельные главы книг также именуется дверьми. Шествуя по Библии, человек проходит десять дверей, так как к Библии ведет «десятоглавна» беседа. Дверь, с одной стороны, отграничивает Библию от мира и человека. С другой стороны — впускает в сакральное пространство. Так дверь выступает в функции границы. В одном месте философ прямо определяет священную книгу как границу: «Видиш, что одного мѣста граница есть она же и дверь, открывающая поле новых пространностей» [Сковорода, 1973, 2, 14]. Она и порог со значением границы, и врата, вводящие сердца человеческие в богознание. Только через врата-Библию можно выбраться из бездн тьмы.

Библия-дом, чертог, покой ограждается стеной: «Невозможно пролѣзть сквозь ограждающую рай сей стѣну» [Сковорода, 1973, 1, 380]. Затем она сама становится стеной. Философ утверждает, что всякая «стѣна грань дѣлает, раздѣляя наше собственное от чуждаго» [Там же, 188]. Библия-стена — богосозданная. Она предел, так как граничит между светом и чужестранной тьмой. «Стены являются границами между мирами, причем принадлежат они и *внутреннему*, и *внешнему* миру: стены — поводыри в *иные* миры, которые на первый взгляд кажутся хаосом» [Цивьян, 1999, 46]. Стена у Сковороды имеет значение границы, ведущей в иной мир. Она имеет две стороны, внешнюю — темную — она изведет во тьму, и внутреннюю, обращенную к востоку, позлащенную светом Всевышнего. Эта сторона скрыта от человека, «темного жителя», который бродит во тьме отчаяния, и, не видя всей красоты священной книги, поворачивает вспять. Библия также оказывается стеной, покрытой мраком и «покрывалом». Тогда человек не слышит слово Божие. «Кромѣ прочіих, один Соломон для созиданія стѣны сея сколько натаскал матеріалов...» [Сковорода, 1973, 1, 386]. Стена эта золотая.

Выходя за пределы дома, Сковорода стремится описать Библию через улицы, противопоставленные дому-центру. В Библии тоже есть улицы, но особые. Философ призывает человека идти по улицам Писания, невзирая на те места, где сказано о пьянстве, наложничестве, кровосме-

шении, амурах. Правда, и через эти улицы Библия ведет к горным странам: «Вить Библия не к сим улицам, а только чрез сіи улицы ведет тебе в горнія страны и чистый край» [Сковорода, 1973, 2, 47].

Если Библия-дом отгорожена от человека дверью и стенами, а, являясь ими, она отнюдь не сразу открывается ему. Если ведет она по улицам, по которым опасно ходить, то, выступая мостом, она облегчает путь человека. Назвав Библию *мостом*, Сковорода явным образом лишает мост всех значений опасности, которые ему присущи. Он сакрализует этот образ, оставляя за ним функцию границы между сакральным и светским [Топоров, 1997, 493]. Библия-мост связывает человека с божественным началом. Значения этой дефиниции совпадают со значениями другой лестницы. Только лестница ведет по вертикали, а мост по горизонтали. Библия, чудный мост между Богом и человеком, — «посредственница», переводящая смертных в жизнь. Данная дефиниция имеет в себе значение перехода от смерти к жизни, от духа к плоти.

Библия именуется лестницей высокой, Божией. Используя этот богородичный символ, Сковорода детализирует его и сообщает, что Библия-лестница «подлостью» опускается на «простонародные» улицы, чтобы возвести до самой «верхушки небеснаго понятия». Своей «долнею» частью она принимает тех, кто внизу, т. е. «долних»; «горнею» же возносит на высоту. По этой лестнице, как по горе, следует подниматься вверх, то есть восходить к смыслу Библии: «Восходим чрез помянутыя лѣствицы высокій восход и исход к животу и главѣ нашей, ко истинному человекѣку» [Сковорода, 1973, 1, 191].

Как видим, Сковорода находит определения Библии в светской сфере. Но в один ряд с ними ставит сакральные дефиниции. Называет Библию Богом: «Библія есть *мысли Божія*, сіе есть сердце вѣчное, а сердце вѣчное есть то *человѣк вѣчный*» [Сковорода, 1973, 2, 52]. Она «сделана» к Богу и для Бога. Отодвигаясь постепенно от Всевышнего, философ называет Библию херувимом огненным. Затем она становится сакральным словом, заветом, который запечатлел в себе весь Божий мир, «как огражденный рай увеселение, как заключенный кивот сокровище, как перлова мать, драгоцѣннейшее перло внутрь соблюдающая» [Сковорода, 1973, 1, 374].

Библия, конечно, — это рай Божий, или рай Божиего слова, огражденный стеной, «непролазным» или «церемониальным» терновником: «Коль желательно гостям войтить в него! Но прodrаться нельзя. Непроходимы чащи, непролазный терновник, струповатыи мѣста окружают рай сей» [Там же, 249]. Эта ограда — внешнее слово Библии, шелуха и тлен. Также сама Библия однажды получает наименование «бодущего»



терновника. Она также умный рай. «Забавляй в сем умном раѣ мысли твои», — призывает философ человека [Сковорода, 1973, 2, 147]. Становится Библия деревом жизни. Неожиданно она именуется адом на основании ее двойственности. Она такова для тех, кто не может проникнуть в ее тайны. Такие люди пропадают в ее адских челюстях. «Она горчайшая ада» [Сковорода, 1973, 1, 303].

Библия — это ковчег, в котором почивает Ной, т. е. наш мир, где гнездится голубица, «усматривающая превосходящія тлѣнія воду, верхи гор вѣчных, гор правды Божіей, мѣсто злачное, землю износящую, быліе травное и древо плодовитое, день третій Воскресенія» [Там же, 379]. Подобна Библия и тому ковчегу, перед которым плясал царь Давид. Снаружи он окован золотом, и «по наружности кажется что-то челоуѣческое, но внутрь жилище духа святаго» [Там же, 396]. Она же колесница нового человека, т. е. Бога, которая довозит человека туда, куда волхвов привела звезда. «Протчіе на сей колесницѣ не сыскали ничего, кромѣ физическаго блата и своея плоти. (...) Мы же (...). Добрались с Израилем до гавани, до твердой гавани южнія стороны» [Сковорода, 1973, 2, 49]. Она же суд Божий, «тяжебное дѣло» Бога со смертными. Библия — это купель, в которой человек омывает сердце: «Священное Писаніе есть то вода и купѣль. Се истинная вода. Вода и дух! Нынѣ что ли възбраняет мнѣ в ней креститися, измытися, очиститися сердцем от лукавствій и всѣх прежних моих началородных заблужденій и слѣпоты?» [Сковорода, 1973, 1, 316]. Так таинство крещения порождает еще одну дефиницию Библии.

Она также Пасха, «*проход, переход, исход и вход*» [Сковорода, 1973, 2, 47]. Человек должен готовиться к этому переходу: «Иззуй твои сапоги дома, омой руки и ноги, оставь твое все тлѣнное и переходь к божественным. Пасха!» [Там же]. Только так человек сможет постичь истину. Этот переход совершается по вертикали, как и все сакрально отмеченные действия: «Се-то есть переходить от подлости на гору, от горести в сладость, от смерти в живот, от свиньих луж к горним источникам еленьим и (сайгачным)» [Сковорода, 1973, 1, 347]. Библия называется алтарем, посвященным существу. Этот алтарь окружает плетень, который «соплетают непроходимыя чащи густо насажденных деревьев, сладчайшія плоды во время свое приносящих» [Там же, 399]. Эта дефиниция сходна с названием Библии раем.

Определяется Библия через библейских персонажей. Она непорочная Сусанна, в то время как влюбившиеся в нее старики суть люди, не могущие ее понять: «Сіи-то блудники сіяются непорочную Сусанну расплить, Библию» [Там же, 257]. Они «заходят» в ад потому, что не распо-

знали злой язык и не узнали доброго. Библия — это наша общая мать Ева: «Прямо сказать, весь библичный мырик, новая и древняя Ева» [Сковорода, 1973, 2, 59]. Она Адам. Сердце Марии Магдалины — это сердце Библии.

Сковорода называет Библию городом: «Многи приходят к нему с любопытным духом, иныи с половиною души, иныи с Юдиным сердцем, но без пользы» [Сковорода, 1973, 1, 369]. Она — град премудрости и «граммоты», град «апокалипсный», «драгоцѣннокаменный», горний Иерусалим, горнее царство и «горняя» республика: «Нѣт в оной республике ни старости, ни пола, ни разнствія — все там общее» [Сковорода, 1973, 2, 41]. Она — земля живых и новый мир. Там новые люди, новая тварь и творение. Только на земле все «ветошь ветошей и суета суетствій».

Смешивая сакральное со светским, чтобы возвеличить и отграничить сакральное, Сковорода, таким образом, не толкует Библию, а с самых разных сторон подходит к священному тексту, указывая пути проникновения в него. Размышляя о трудностях этого пути, Сковорода не идет против традиции христианского богословия, стиль которого «не отторгает теоретико-литературной рефлексии, поскольку сам определяется нуждой в рефлексии, прежде всего экзегетической рефлексии над исходным текстом Писания» [Аверинцев, 1996, 86]. Философ не желает, чтобы читатель знал наизусть каждое слово Библии и бесконечно ворошил «библейное лоскутье», уподобляясь «несчастливым толковникам», «вѣтошникам и лоскутосшивателям».

Он сам выступает в роли простодушного читателя и замечает, что ему как-то неловко говорить о священном тексте высокие слова: «Стыжуся сам своего слова» [Сковорода, 1973, 1, 377]. Простодушия он требует от своих собеседников и читателей. Философ не желает постоянно повторять, что Библия есть книга и слово, завещанное от Бога. Это знают все, любая старуха, всякая дура. Знать — это не значит жить по Библии. Люди по ней не живут, забывая, что она есть храм, страна совершенного мира и свободы. Чтобы напомнить им это, он и представляет «опыты, коим образом входить можно в точный сих книг разум» [Сковорода, 1973, 2, 10].

Он хочет, чтобы все знали: слово Библии — не застывшее слово. Оно не отдалено от человека, это человек от него далек и должен приблизиться к нему. Сама Библия — это новый мир, мир «богообразный». «Мойсейский же символический, тайнообразный мир есть книга», — возрождает Сковорода известный топос, переворачивая его [Там же, 17]. Библия — книга, равная миру. Обратим внимание на то, что подобная процедура прodelывалась в русской культуре переходного времени: «Средневеко-

вая парадигма “мир есть книга” оборачивается полным перевертышем, ставшим парадигмой Нового времени, — “книга есть мир”» [Черная, 1999, 32]. Познавая этот мир, человек становится радостен. Библия есть огражденный рай увеселения, сказал однажды Сковорода, связывая со священным текстом христианское чувство радости и веселья.

«Даже само название Евангелия — Благовествование — указывает на то, что центральное место в христианстве принадлежит веселью и радости» [Фромм, 1996, 126]. Радость познания — одна из основных категорий в творчестве Сковороды. Он внедрялся в библейский текст не затем, чтобы затвердить его, поражая своим знанием и умением приводить множество цитат. Он всегда находил в библейском слове множество тонкостей «праздных» и любовался ими. Наслаждался словом, повторяя его вновь и вновь, ища в нем «сладость и веселіе». Эта радость — не только эстетическое или интеллектуальное удовольствие.

Философ осознавал радость «центром жизни» каждого человека, организующим духовное переживание слова Библии. Именно радость, а не доскональное знание священного текста он считал необходимой на пути сближения с ним человека. Каждый должен знать, что в священных книгах можно отыскать веселье и радость, подобную вину веселящему. Это вино пьют Лот с дочерьми, им упивается Ной, с ним пирует Иосиф и его братья. Они все наслаждаются премудростью Библии, но ее вино не то, что «пьют у приточника беззаконники» [Сковорода, 1973, 1, 366]. Это вино — веселящее сердце и душу человека. Оно от стола высокого: «Сіе вино пьет небесный учитель в царствіи отца своего» [Там же]. Это познание сладчайшей истины.

Радость соседствует не только с весельем, но и со смехом. Смех — родной брат радости, — заявляет Сковорода, вспоминая смех Сарры. В предисловии-письме к «Басням Харьковским» он противопоставляет глупую важность смеху умного: «Нѣт смѣшныя, как умный вид с пустым потрохом, и нѣт веселѣ, как смѣшное лицо с утаенною дѣлностью» [Там же, 107]. Он не раз напоминает, что «мудріи и в игрушках умны и во лжѣ истинны» [Там же, 108]. Удивляется тому, что многим не нравится, что премудрость может вызвать смех. Так и должно быть, если на свете есть «дурачество Божие».

Радость, веселье, смех христианина противопоставлены смеху непосвященного. Если человек не может постичь сказанное в Библии, он будет смеяться над сотворением мира, над отдыхом Господа после трудов и над многим другим. Так он выразит только глупость и непонимание, но никак не радость познания, сочетающуюся с радостью, которую испытывает всякий христианин, живущий в веселом Божием мире, сердце и мысль которого способны веселиться немеркнувшим светом истины.

Философ знал, что «радованіе есть цвѣт человѣческія жизни (...), оно есть главная точка всѣх подвигов; всѣ дѣла коеяждо жизни сюда текут» [Ковалинський, 1973, 462]. О своей радости он говорил так: «Аз же во Господѣ возрадоюся, возвеселюся о Бозѣ, Спасѣ моем! (...) Аз же поглумлюся, позабавляюся в заповѣдѣхъ вѣчнаго» [Там же]. Эта радость и веселье есть «забава, римски — *oblectatio*, еллински — *діатріба*, славенски — *глум*, или *глумленіе*, есть корифа, и верх, и цвѣт, и зерно человѣческія жизни» [Сковорода, 1973, 1, 307]. Сковорода постоянно радовался о Боге: «Боже! О живой глагол! / Кто есть без тебя весьол? / Ты един всѣм жизнь и радость, / ты един всѣм рай и сладость!» [Там же, 87]. Он представлял образ радующегося Христа, обращаясь к библейскому имени Исаак, к царю Давиду, пляшущему перед ковчегом, о чем говорил весело: «Сам я чуть ли бы от смѣха удержался, видя Давидово плясаніе о том, что втащил в крѣпость свою сундучище с каменными таблицами» [Там же, 366].

Для Сковороды радостны библейские пророки, поющие веселие. Возрадовался Авраам, увидев тень Господню. Апостолы так веселились, потому что на них снизошел свет, что сделались «похожи на пьяных. Пьяны от радости, что уразумѣли то, чего, все оставив, искали (...). Несказанно радостны, что прозрѣли новое, начали проричать новое новыми языки» [Там же, 367]. В сердце апостола Павла так сильно «вкоренилась» радость, что горести его только услаждали, был он весел и в темнице. Философ сопрягает радость и веселье с мудростью, обнаруживает их общие истоки в страхе Господнем. Если испытывать его, то «сердце наше дѣлается чистым источником благодѣяній, несказанно душу веселящих» [Там же, 148]. Таким образом, чтение Библии пронизано как радостью познания, так и мистической радостью: «Спасеніем душѣ есть основательная радость и твердая надежда» [Там же, 367].

Сковорода ищет подтверждения своей концепции радости в Библии и цитирует стихи, насыщенные словами *смех*, *веселье*, *весельй*, *радостный*. Обращается он к античным авторам, которые для него всегда радостны, как Сократ, Гораций и Эпикур. Эпикура долго не понимали, не зная, что под словом *сладость* он имел в виду веселие сердца, называемое также «куражом». Кураж и веселие — это сама жизнь. Осознание того, что жизнь радостна, было присуще Катону, который любил пирушки, «растворенные» мудрыми беседами. Кратес проводил жизнь, как праздник, — среди шуток и смеха. Философ наделяет радостью персонажей своих притч, различая радость внутреннюю и внешнюю. В притче об Эдипе его сын, отбросив книгу под названием «Сфинкс», утратил внутреннее веселие. Осталось у него только веселье внешнее.

Таким образом, Сковорода призывает к глубоко эмоциональному познанию Библии, единственной для него книги, которую он однажды назвал «букварем преблагословѣнныхъ субботы или покоя» и которую искренне любил: «Простите, други мои, чрезмѣрной моей склонности к сей книгѣ, признаю горячую страсть. Правда, что с самых младенческих лѣтъ тайная сила и маніе влечет мене к нравоучительнымъ книгамъ, и я ихъ паче всѣхъ люблю. Они врачуютъ и веселятъ мое сердце» [Сковорода, 1973, 1, 355]. «Любитель священной Библии», Сковорода всю жизнь писал книги о Книге, «поучаясь» в ней: «Ничего насъ Біблія не учитъ, кромѣ богознанія, но симъ самимъ всего учитъ» [Тамъ же, 132]. Она была его «любезной книжечкой», его голубицей единой, невестой и женой, родившей ему нового Человека Иисуса Христа. Для нее одной он жил и видел в этом свое предназначение: «На сие я родился. Для сего емъ и пью, да с нею проживу и умру с нею, аминь!» [Сковорода, 1973а, 2, 279].

\* \* \*

Если Сковорода искал пути взаимодействия сакрального со светским, чтобы выявить смыслы сакрального, то школьный театр проделывал подобную операцию, чтобы утвердить свои позиции в культуре. Он постоянно колебался между двумя зонами культуры, нарушал границу, их разделявшую, продолжая таким образом тенденции, заложенные еще театром литургическим. Если литургический театр целиком находился в сфере сакрального, то народная мистерия начала бесконечное колебание на границе сакрального и светского, чему способствовали локус исполнения и зрители. «Драматургическая основа мистерии — это Библия. Подобно тому, как для древних греков миф был альфой и омегой всего их окружавшего, так и для христиан библейские тексты были питательной почвой для скромных представлений в маленьких церковных общинах и для помпезных спектаклей в огромных храмах, привлекавших тысячи паломников, которые на это время буквально осаждали город» [Колязин, 2002, 46]. Так же школьная мистерия и другие старинные театральные жанры находились на пограничье светского и сакрального.



## Школьный театр на границе сакрального и светского

Школьный театр шел навстречу светскому, с тем чтобы немедленно вернуться к сакральному, но уже обогащенным. Этот театр не стремился окончательно занять свое место по отношению к границе между светским и сакральным. Он не добивался определенности в этом отношении, в чем заключался один из основных принципов его художественной природы и поведения в культурном пространстве. Это колебание было присуще театру как институту, культурному феномену, тексту. Оно распространялось на сколь угодно малые его отрезки.

В этом отношении русский и украинский школьный театр имеют соответствия со средневековым западноевропейским театром. Там мистерия, еще пребывая на площади, впускала в свое пространство светское начало. Для передачи священного использовала светскую форму, какой для того времени являлась игра. Ее развитие приближало к зрителям персонажей священной истории. Поэтому было «вполне естественно изображать Марию и Саваофа просто людьми» [Колязин, 2002, 25], святое семейство помещать в простонародную среду, а грешным душам — вести трогательные беседы в аду.

В целом, театр настаивал на своей включенности в круг сакральной культуры, приближаясь по своим задачам к иконописи и проповеди. Он служил «заменой Священного Писания. Это совпадение в задачах церковной живописи и духовной драмы не осталось без влияния на структуру и сценическую постановку последней» [Тихонравов, 1859, 47]. Кроме того, театр продолжал быть частью педагогической программы, о чем свидетельствует назидательный характер пьес. Различия между задачей педагогической и чисто эстетической только утверждали положение театра на границе сакрального и светского.

Возникнув на Украине, т. е. в зоне культурного пограничья, театр особым образом реагировал на столкновение православия и католицизма. Таким образом он оправдывал свое существование на границе сакрального и светского. Приведем выборочно два примера. Вот предостережение человеку, отдавшему своего сына в обучение иезуитам: «Аж они там твоего сынка русинька, засмаковавши ему погану діаволою науку, ошукали. (...) А потом и тебе, отца, и твоего отца и увес народ твой, и язык твой святой (...) и розум, и мудрость твою» (цит. по: [Мицько, 1990, 71]). Другой автор хочет, чтобы молодежь, «пійучи в чужих студницях воды наук иноязыческих, веры своей не отпадала» (цит. по:

[Грушевський, 1994, 177]). Несмотря на очевидное противодействие, сказывавшееся, естественно, не только в приведенных выше цитатах, культурный диалог между католическим и православным миром состоялся. Выразался он, в том числе, в полемике, перенесенной на сцену и задававшей темы многих школьных пьес и диалогов.

Отзвуки противостояния католицизма и православия есть в пьесе «Борьба Церкви с дьяволом», в пасхальной драме «Образ страстей мира сего». Здесь Церковь Триумфующая произносит монолог об особости Восточной церкви, избранной от всех родов. «Сохрани мя до конца во единой вѣри, / Да буду пребывати въ тишинѣ и мирѣ», — обращается она к Господу [Драма українська, 1925, 383]. В этой драме в аллегорической форме передается противостояние католицизма, соотносимого с кознями дьявола, и православия. В «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского тема противостояния вер уходит в глубь веков. Аллегорическая фигура Церкви, перечислив все старозаветные эпизоды, рассказав о гонениях в Риме, упомянув о Нероне и Диоклитиане, сообщает о католичестве и контрреформации в следующих выражениях: «Папа възбѣсися; / От Папи Лютръ, от Лютра Калвинъ уродися. / Си нынѣ найпаче коль на мя зѣвають, / Поглотит мя образы всѣмы промишляють» [Драма українська, 1929, 140].

Н. И. Петров, анализируя пьесу Феофана Прокоповича «Владимир», и в ней предполагал скрытую полемику с западной церковью, опираясь на ее интермедийные сцены и подводя тем самым трагедокомедию к кругу полемической литературы. «Можно думать, что трагедокомедия написана, между прочим, с целью показать, вопреки иезуитам, происхождение христианства в России с Востока» [Петров, 1911, 224].

Не только католицизм, но и униатство не осталось обойденным школьной сценой. Противостоянию униатов и православных посвящена «Комедия униатов с православными» Саввы Стрелецкого. Оно решено в комическом плане. Благодаря обилию вокальных номеров эта пьеса приближается к музыкальной драме — жанру, распространенному в XVIII в. Идея торжества православия подана через обращение униатов в православную веру, которого, как и полагается в комедии, православные священники добиваются очень легко. Униаты немедленно откликаются на их уговоры и в финале пьесы отправляются в православный храм вместе с Протоиереем и Благочинным. Автора не смущает то обстоятельство, что их решению способствуют не истинная вера, а выгода, ожидание льгот, которые обещаны униатам при возвращении в православие. Так Савва Стрелецкий как бы облегчает представления о шатаниях в вере и, переводя их в план комического, осуждает конвертитов не слишком сурово. Заметим, что автор и сам менял веру.

Униаты в «Комедии...» осмеиваются с обрядовой стороны, догматические споры и история униатства при этом не затрагиваются. Они «неправильно» ведут себя и «неправильно» выглядят. За взятки дают места, ленятся служить. Они довольно часто говорят о тяготах жизни православного священнослужителя, который должен отстаивать, по их мнению, непомерно долгие службы, знать наизусть множество текстов. Их жалобные речи косвенно свидетельствуют о несовершенстве униатского ритуала и несерьезном к нему отношении со стороны священнослужителей. Униаты, таким образом, оказываются несостоятельными противниками православия. Заметим, что они не только попадают в комические ситуации, но и упоминают о гонениях на униатскую церковь со стороны католиков. Суррогат, оставшись один, вслух размышляет о том, как католики подвергали униатов мучениям, пыткам, били, держали под стражей, отнимали имущество и приходы. Так пьеса проявляет некую тенденцию к историчности. О католиках, кстати, говорится здесь в более спокойных тонах, чем об униатах: у них особые «артикулы», и от восточной церкви они отличаются церемониями и обрядом.

Отзвуки религиозной полемики ввели театр в широкий круг культуры, закрепили его положение в культурном пограничье между сакральным и светским. Само его появление ослабило эту границу. Польская школа передала Киеву не только свой театральный опыт, не выходящий, правда, за рамки педагогической программы, но и представления о театре как таковом. Тем самым на той границе, где пребывала духовная школа, появился особый феномен культуры — театр. Естественно, не ставя этого своей основной задачей, деятели церкви исподволь произвели революцию в культуре. Театр был воспринят ими, притом не только как часть педагогической программы. Он не мог не дать толчка для дальнейшего развития искусства сцены в целом. Частный случай культурных связей получил, таким образом, широкое историко-культурное обобщение.

Украинская культура была способна воспринять именно школьный театр со всей системой строгих ограничений, и никакой другой, хотя и другие виды польской театральной культуры гипотетически могли встать на место школьного театра. Имея в виду тесное взаимодействие, происходившее в то время между Польшей и Украиной, можно предположить, что и придворный, и магнатский театры могли быть приняты во внимание. Через Польшу можно было усвоить опыт иностранных трупп, часто там гастролировавших.

Но придворный театр не мог служить образцом для украинской культуры, так как не существовало условий для его развития. Украина



не имела своей государственности и, следовательно, не нуждалась в этом виде театра. Магнатские театры также не попали в сферу интересов украинской культуры — они настораживали своей светскостью. Оставался театр школьный, в котором сплавлялись функции дидактические и эстетические и который всегда находился в зоне пограничья светского и сакрального.

Поэтому и украинский театр школы постоянно балансировал между сакральным и светским, незаметно стирая границы между ними, но никогда окончательно не сливая светское и сакральное. На эту особенность его положения указывалось непосредственно в текстах драм: «Послухай не тескливе тоєй бозкой справи, / В побожнихъ справахъ своихъ церковной забаві» [Драма українська, 1926, 173]. Церковная забава — очень точное наименование школьной пьесы, соединявшей в себе светское и сакральное начала. Это определение не раз варьировалось: «За то, жесте слухали бозкой в церквѣ хвали» [Там же, 181], «Актъ тот презацный, Хрістось Пасхонь названий, / Въ Церкви нам вѣрнымъ, зъ уживання поданий» [Там же, 74].

На первых порах в Киеве не интересовались эстетической стороной театра. В нем прежде всего стремились обрести новую систему выражения сакральных ценностей: «Школа — церковний угол, так ся називает, кгда ж церковних набоженств дітей научает» (цит. по: [Українська література XVII ст., 1987, 358]). Но все же постепенно школьная драма начала именоваться «художным делом». Как гласит эпилог «Трагедокомедии» Сильвестра Ляскоронского: «Се уже художное совершился дѣло» [Драма українська, 1926, 312]. Заканчивается он знаменательными словами: «Дѣйствія художная склоняємъ подъ нозѣ» [Там же].

Всегда помня о пограничной ситуации, в которой они находились, драматурги тем не менее осторожно пытались связать воедино два противопоставленных начала. Сакральное вмешивалось в светское. Это происходило в эпилогах драм. Обычно они были довольно краткими, в них подытоживалось показанное зрителям действие. Иногда оно кратко пересказывалось. Кроме того, исполнители просили прощения за возможные ошибки, выражали надежду вновь встретиться со зрителями, произносили традиционные формулы благопожелания. Но один эпилог заканчивается особым пожеланием всем слушателям после смерти оказаться в «мешканю от Бога и Отца», т. е. в раю. Подобная несбалансированность сакрального и светского встречается не столь часто, но тем не менее она знаменует тенденцию к их сближению.

Колебание между сакральным и светским в пределах одного текста — значимый признак театра. Оно происходило внутри собственно драмы,

как в заключительной сцене пьесы «Образ страстей мира сего». Ангелы с орудиями страстей в руках рассуждают о Страстях Господних и одновременно складывают панегирик, обыгрывая символику гербов мецентов. Здесь мелькают «гербовные птицы», «гербовное сердце». Прославляя гербы, в которых присутствуют стрелы, крест, увитый лаврами, Ангелы просят «кресту и лунамъ небеснїа слави». Пасхальная пьеса, таким образом, на некоторое время превращается в панегирик, а он в свою очередь сплетается с кульминационной точкой всякой пасхальной драмы, с эпизодом Страстей Христовых. В пасхальной драме «Образ страстей мира сего», в ее второй части, Астроном по расположению планет предсказывает «плоди умноженни» России. Россия стремится к просвещению своих сыновей, а Паллас произносит хвалу мудрости: «Безъ мене челоуѣка мертва чаю быти / И весма во семъ мирѣ аки бы нежити» [Драма українська, 1926, 367]. Развитые панегирические пьесы в большей степени проявляют светское начало, но все-таки и в них просвечивают сакральные смыслы, что характерно, например, для польского школьного театра.

Аналогичной была ситуация в соотношении теории и художественной практики. «Хотя на Украине в XVII — первой половине XVIII вв., в основном, играли духовные драмы (...), профессора Киево-Могилянской Академии преподавали в своих курсах теоретические принципы, законы и правила полностью светской драматургии античности, «возрожденной» в учено-гуманистических кругах Ренессанса» [Наливайко, 1981, 189]. В поэтиках писали о жанрах светских — комедии, трагедии, трагедокомедии. На школьных сценах ставились пьесы сакрального характера, мистерии и моралите. Возможно, что эта противоречивая ситуация породила разнообразие названий школьных пьес. Моралите именовались комедией, мистерии — трагедией, как в прологе «Dialogus de passione Crīsti». Свои «Смутные трены» Иоанникий Волкович назвал трагедией. Одна пасхальная мистерия получила название трагедокомедии. Заметим, что данная ситуация не была оригинальной. То же самое происходило, например, во Франции, где классицистическая теория не совпадала с реальностью [Большаков, 2003, 19].

Жанровая система школьного театра также характеризовалась этим колебанием [Софронова, 1984]. Граница между сакральным и светским не была обозначена раз и навсегда, но все же она была довольно устойчивой. Потому систему школьных жанров можно условно представить в виде круга, центром которого, обладающим наибольшей сакральностью, являются мистерии. В них всегда выделяется непоколебимое семантическое ядро — вокруг него располагаются отдельные эпизоды, не утрачи-

вающие сакральных значений даже в том случае, когда они передаются с помощью светских мотивов.

Может быть, иногда мистерии подталкивали к периферии некоторые действия аллегорических фигур, которые хотя те и имели символическое значение, но порой внешне выглядели в них как заурядные, бытовые. Например, Благодать Божия сажает Человека на престол, Злоба Греховная стаскивает его с престола и обнажает. Очевидно, что перед нами совпадение символического и реального. Зритель должен был вычитать из этого эпизода лишь символическое значение и как бы не обратить внимания на реальное.

Моралите находились в подчиненном положении относительно мистерии. Они были отодвинуты от сакрального ядра, но не настолько, чтобы попасть в разряд светских пьес. Театр избрал архаический тип моралите и не стал учитывать многочисленные трансформации, произошедшие с ним на польской сцене, приблизившие моралите к трагедии или к комедии.

Главным персонажем моралите был Человек, не важный сам по себе и выполнявший функцию призмы, отражающей священные события. Он находился на границе между светским и сакральным, как и жанр, в котором он выступал. Правильно сделанный выбор перемещал его в сферу благодати. Неверное решение толкало его в ад. Главная тема моралите, его сюжетная основа — жизненный путь Человека — постепенно насыщались светским содержанием. Без него невозможно было представить выбор узкого пути или опасности, которые подстерегали Человека.

Таким образом, моралите в большей степени, чем мистерия, тяготел к светскому началу. Мистерия имела своей основной целью представление христианского космоса, моралите — человека, избирающего свой путь. Конечно, нельзя сказать, что тема и сюжет подвинули моралите в сторону светского окончательно. Этот жанр не переместился с границы сакрального и светского в зону светского, хотя его персонажи уже конкретизировались и переставали быть обобщенными формулами души человеческой.

Между моралите и мистерией намечалось взаимодействие. Они сближались настолько, что моралите становился частью мистерии. В таком случае картина мира, изображаемая на сцене, приобретала полноту. В «Рождественской драме» Димитрий Ростовский сплавил воедино мистирию и моралите. Моралитетный характер имеет вводная пьеса об Ироде [Софронова, 1983, 102—106]. Автор значительно расширил эпизод Ирода, в чем видится не только дидактический замысел, о котором свидетельствует пролог, где говорится о «маловременной лестной славе сего

мира» — ее являет собой Ирод: «Образ сего в Ироде есть треокаянном, / Зело в суетных мира сластех окованном» [Ранняя русская драматургия, 1972, 225].

Димитрий Ростовский распространяет эпизод с Иродом, отводит для него специальное пространство, приписывает к нему Сенаторов, Отроков, Слуг, Книжников. Развитость этого эпизода явным образом выстраивает противопоставление царя земного Царю Небесному, которого драматург не осмелился вывести на сцену. Ирод есть некая ипостась грешника, несущего наказание за свои проступки. После страшной болезни, поразившей его, он «упадает над пропасть», а затем воссылает проклятия из ада. Вокруг него собирается пьеса в пьесе, заслоняющая рождественскую тему и одновременно вытягивающая ее смыслы на поверхность, — низкое не существует без высокого, и это высокое дается через косвенные подступы к нему, в том числе, и через антитезу. Потому зритель видел на сцене не только схематически представленный христианский космос, но и отмечал место человека в нем, пусть такого грешника, как Ирод. Мог моралите становиться рамой мистерии. Иногда даже подавлял ее, как это случилось в «Свободе от веков вожденной». Благодаря этому мистерия приобретала отзвуки светского. В моралите же таким образом сдерживалось светское начало.

Колебания между сакральным и светским, пусть довольно слабые, сказались на жанровой системе школьного театра и в том, что она дополнилась историческими пьесами. Напомним, что трагедокомедию «Владимир» о принятии христианства на Руси считают пьесой исторической. В ней, действительно, выведены на сцену исторические персонажи: князь Владимир, первые русские святые Борис и Глеб. Но доминируют здесь противопоставление христианства и язычества, прославление великих деятелей церкви, тема выбора веры. Исторический ход событий подчинен этим сакральным значениям.

Таким образом, светское и сакральное могли совмещаться в пределах одной пьесы и сакральное всегда подавляло светское, которое так и не высвободилось из мистерий и моралите. Хотя пьесы, тяготевшие по характеру к светским, попадали на школьную сцену. Таковой можно считать пьесу «Милость Божия», посвященную воссоединению Украины с Россией. Но уже одно ее название говорит о том, что ее автор остался в сфере сакральных значений. «Трагедокомедия, нарицаемая Фотий» Герогия Щербацкого посвящена церковным проблемам.

Итак, оппозиция сакральное / светское обеспечила постоянство мистерии и моралите. На протяжении всей истории школьного театра они,

за редким исключением, оставались неизменными и не были подвержены влияниям извне, тщательно оберегали свои границы. Эти границы нарушались в частном и узаконенном поэтикой случае — при переходе от серьезных частей драмы к интермедиям, от центра к периферии. Именно здесь в наибольшей степени проявилось светское начало. Благодаря интермедиям возникало колебание между высокими смыслами и смеховым началом, между различными регистрами проведения тем, что усилилось особенно тогда, когда комические элементы стали вкрапляться в серьезные части драмы и обрастать сюжетными линиями.

Школьный театр рассекал границы серьезного и смехового мира. Высокая культура, к которой он приблизился, не допускала смеха в своих пределах, основываясь на идее принадлежности смеха бесовскому миру. «Смѣющася Христа ни єдин не видѣ, плакавшего часто о чловечой бидѣ» [Українська поезія, 1978, 97—98]. Эту тему развивал Димитрий Ростовский: «Горе смеющимся! Мир сей есть удолю плачевный, то како в нем смеяться?» Ему вторил Иоанн Максимович: «Чловеце, ты образ святыны Божой, да в жизни навикнеш рыдати, / Не бесовскому смеху работати. / Смеющим бо ся в времени сем горе!» (цит. по: [Николаев, 1993, 222]). «Насколько бесоугоден смех, настолько же богоугодны слезы. Хорошие монахи никогда не смеялись, но часто плакали» [Амфитеатров, 1992, 107].

Несмотря на это, комическое начало все же вошло в школьный театр, но не смешивалось окончательно с серьезным. Интермедии зачастую выстраивали сниженную параллель серьезному действию, что явно усиливало комическое. Так возникал комизм сходства [Пропп, 1986, 29]. Интермедии были органической частью пьесы и не снижали ее пафос, когда вторили высокому содержанию, но в комическом ключе. Довольно редко между интермедиями наличествовали сюжетные связи и мотивации. Тогда в них выстраивался еще один код художественного сообщения, усиливавшего общее значение пьесы при проигрывании его в смеховом регистре. Школьные драматурги предпочитали в данном случае реверсивное построение, когда «два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками» [Лотман, 1992, 124]. Долгое время, правда, на интермедии смотрели как на творческий итог проникновения народной смеховой культуры в школьное искусство и противопоставляли их схоластическим частям драмы как «островки жизненности и юмора».

На самом деле интермедии носят литературный характер и являются результатом имитации фольклора, что снижает их «смеховой» потенциал. Этот процесс не является стихийным. Он запрограммирован поэтикой школьного театра. В соответствии с ее правилами смеховое начало,

выражаемое на сцене в бесчисленных потасовках, обманах, столкновениях, насыщается дидактизмом. Интермедии в упрощенной форме объясняли зрителям вред пьянства, игры в карты, праздности. Они включали и рассуждения о смысле великих праздников в сниженных тонах, точно так же, как это происходило в нищенских виршах. «Мене пирогами витайте, запорозця!» — вот обычное пасхальное приветствие. «Благословенная колбаса і сало!» — вот радостное восклицание из рождественской орации.

Есть в интермедиях элементы религиозных споров. Их ведут обычно традиционные интермедийные персонажи, Еврей и Мужик. Еврей ужасается тому, что «дурная Русь» назвала человека Богом. Мужик в ответ берет палку и грозно спрашивает: «Поганине, албо то не знаешь, иж Христос воскрес». Вот и весь диспут. Иногда интермедийные герои рассуждают о том, правда ли это, что «Кавель Кавеля вбив». Здесь, конечно, нет ни осмеяния высоких истин, ни цитат из Священного Писания. Осмеивается только их восприятие. В целом, дидактизм явно ослабляет смеховое начало интермедий, поэтому их противопоставление основной части драмы бывает неполным. Как полагает И. Л. Бусева-Давыдова, в культуре исследуемой эпохи существовал особый слой «контркультуры», необходимый «для любой жизнеспособной культурной общности». Эта ситуация просматривается в интермедиях. Слою «контркультуры», по мнению исследователя, свойственны и дидактический аспект, и «своеобразная критика “снизу” по принципу “от противного”» [Бусева-Давыдова, 1993, 8].

Впоследствии интермедии связывались сюжетно и тематически, как в пьесе Георгия Конисского «Воскресение мертвых». Они образовывали своего рода пред-комедию украинского театра. Могли они «внедряться» в пьесу, как у Феофана Прокоповича в трагедокомедии «Владимир».

Языческие жрецы — Жеривол, Пияр, Курояд — противостоят Философу как язычники христианину и одновременно остаются комическими персонажами. Их появление на сцене не отграничено от серьезных частей драмы, а, напротив, вплетено в них. С одной стороны, в их словесных сражениях со сторонниками новой веры рождается основной драматический конфликт, сталкиваются бесслужительство и христианство. С другой — языческие жрецы смешат зрителей, раскрывая смысл своей нелепой веры. А. С. Елеонская удачно заметила, что диспут между Жериволом и греческим философом пародийно воспроизводит прения о вере [Елеонская, 1976, 80].

Основное в характеристике жрецов — плотское начало, прежде всего ненасытное обжорство, которому они предаются. Их имена указывают

на их греховное пристрастие. Принадлежность к плотскому, «земляному» миру должна сместить или быть достойной осмеяния — такова установка Феофана Прокоповича. Жрецы ни на минуту не оставляют тему еды. Даже в диспуте Жеривола больше всего занимает, что предпочитает новый бог из еды и питья. Жрецы страшатся голода, голодной смерти, что усиливает комический эффект, ими создаваемый.

Интермедии выполняли еще одну важную функцию. Они способствовали возникновению мерцания между театром и жизнью, т. е. между реальностью и искусством, создавали особое колебание, без которого вообще немислимо искусство сцены. Серьезные части драмы не воссоздавали на сцене «правду жизни», а только «истину духа». Интермедии же совершали прорыв в мир реальности (иногда мнимый). Их персонажи, например, играли роль зрителей, впервые пришедших на представление. Конечно, интермедии были приближены к жизни в смеховом ключе, но, тем не менее, они задавали контраст между условностью театра и реальностью жизни.

Эта реальность, «жизненность» интермедий мгновенно принимала ирреальные очертания, как в украинской «Интермедии на три персоны: Баба, Дед и Черт». А. И. Белецкий утверждал, что «комизм интермедии иногда граничит с мрачным гротеском, смех ее по временам кажется смехом сквозь слезы». Он полагал, что Дед и Баба — не простые интермедийные персонажи, так как они явились «на землю праздновать, согласно народному поверью, свой “навий великдень” — мертвецкую Пасху» [Белецкий, 1923, 89]. Это глубокое замечание исследователя наводит на мысль о том, что школьный театр как бы «нечаянно» вывел на сцене элементы народной мифологии, т. е. архаического сакрального.

Можно предположить, что пара стариков — масленичные персонажи. Так или иначе, старики давно не молоды, чего сами не замечают, как и то, что праздник уже закончился. В этой интермедии тема *Vanitas* звучит в смеховом ключе. Также снижаются темы *Carpe diem* и *Memento mori*. Старик их проводит по-своему. Шамкая и пришепечывая, он тихонько поет: «Заживаймо швята...». Баба же все рвется гулять и веселиться. Противопоставление жизни и смерти решается с помощью топоса: мир наизнанку.

Дед и Баба внешне — типичные праздничные гуляки. Они никак не могут угомониться и совсем не думают о приближении Великого поста, только пьют и пускаются в пляс: «Напій же ша, Аришко, та і потанчуем, / Ведлуг людшкості шобі і пожартуем» [Українська література, 1983, 357]. Но танец оказывается для них трагическим путем в ад. Совершенно не случайно в интермедиях финалом неразвитого сюжета бывает последнее

путешествие грешников. Так не только реализуется их дидактическая нагрузка. Интермедия, кумулирующая смеховое начало, вытягивает таким путем на поверхность тайные связи смехового начала с антимиром. «Дьявол и шут уже в первые времена существования мистерий отождествлялись (...). Зло и безобразие были синонимами глупости и шутовства, дьявол и шут в западной драме были одним и тем же лицом» [Тихонравов, 1859, 31]. То же самое происходило и в украинском театре, который в этом аспекте наследует народной культуре.

Известна народная игра «Тягнене Бога», в которой Бога изображает хорошо одетый человек, а черта — вымазанный сажей, хромающий, кривляющийся, с палкой в руке. Функция черта состоит в том, чтобы рассмешить зрителей и тем самым перетянуть на свою сторону участников игры. В его стане прибывает, если его шутки удачны, на его стороне всегда — смех и смеющиеся. Те, кто не обращает внимания на старания черта, остаются на стороне Бога [Белецкий, 1923, 33].

Дьявол на школьной сцене выполнял функции, близкие к функциям шута, и, как шут, он, только смеясь, появлялся на сцене. В этой фигуре концентрировались представления о связи смеха с бесовским началом. Напомним, что Иоанн Вишенский был твердо уверен в том, что все игры и забавы — от дьявола и что в церковные праздники непозволительно веселиться: «Не хочет бо Христос при своем славном Воскресении того *смеху* и руганя *дьявольского*» (курсив наш. — Л. С.) имети».

Люципер в «Слове о збуреню пекла» рассказывает о том, как он радовался грехопадению Адама и смеялся. Зловеще хохочет он и в других пьесах, как и приближенные к нему фигуры — Безумие, Гордость, Гнев, Ленивство, Нечистота, Мир. Прелесть приглашает веселиться всех адских жителей, зовет всех живущих радоваться в ад. Жеривол у Феофана Прокоповича также появляется на сцене с возгласами, имитирующими смех. У Люцифера, после того как Натура съела яблоко в раю, в аду тут же был готов «объд изобилен радости кипящей». Отчаяние с ужасом видит, что в аду смеются над тем, над чем плачут на небесах.

Подобные персонажи были не только веселы, но и опасны, ибо были непосредственно связаны с силами зла. Например, Жеривол кровью крепит союз с сатаной. Ему подчиняются воздушные и адские духи. Он знает с бесами Тела, Мира и Хулы. Они, в отличие от жрецов, не несут комической нагрузки и служат лишь стимулом для действий жрецов. Они же стараются не отпустить от себя князя Владимира, повлиять на его решение при выборе веры. Эти бесы — обязательные аллегорические фигуры школьного театра. Тело, Мир и Хула — это Тело, Мир и Дьявол, влекущие человека на стезю греха. Появляются они, например,



в «Образе страстей мира сего». Чем ужаснее преступление Человека, чем сильнее рыдают Ангелы, тем больше веселится Люцифер: «Але тогда найпаче Люципер скакаше, / Егда с плачем аггелский лик горко ридаше» [Драма українська, 1925, 133].

Вновь вернемся к «Интермедии на три персоны “Баба, Дед и Черт”», чтобы сказать о том, что на связь этих персонажей с нижним ярусом мира указывает не только их безудержное веселье, но и пляски. «Считалось, что через кривлянье, дерганье, “вертимое плясание” обнаруживается присутствие беса» [Панченко, 1984, 79]. Потому в школьном театре бесы и родственные им персонажи непременно скачут и пляшут. Крутятся в бешеном танце в аду колесо Иксиона. Предаются скаканию жрецы у Феофана Прокоповича. Злость рассказывает, как в аду Люципер с нею «пласал многоаши». На том свете Душа Праведная радуется, что, будучи на земле, никогда не пускалась в пляс, и просит свои ноги также радоваться этому. Душа Грешная с ужасом вспоминает, как она при жизни ходила на игрища и без устали плясала.

В интермедии, которая служит для нас исходной точки рассуждений о нечистой силе на школьной сцене, Дед очень хочет найти музыканта, чтобы тот подыграл ему в веселом танце. Черт, появляясь на сцене, откликается на этот призыв, и вначале кажется, что он не уводит интермедию из стихии комического. Он представляется как музыкант, что само по себе должно было бы вызвать у веселых стариков некоторые подозрения [Орлов, 1992, 358]. Они не обращают внимания на то, что он говорит о себе, подчеркивая свою инакость: «Я грач цудзоземский», «жартун вшеленский». Им это все равно, так как он обещает «дробно» играть и очень просит Деда с Бабой «дробно» же танцевать, зазывая их веселой песней: «Танцуй же, бабо, танцуй». Очень скоро в этом быстром танце отчетливо проступают опасные интонации. Черт угрожает, но пока неявно: «Як заграю — не кождій в танцу весело скачет, / А їнший з танечников і ревне заплачет» [Українська література, 1983, 358]. Песня Черта как бы двоится, ритм танца ускоряется. Он будто подталкивает грешников к их новому обиталищу — аду. А они только уговаривают его играть веселей. В угаре веселья Баба колотит Черта-музыканта палкой. Дед же замечает, что она вся «искрутилась» в танце. Он обещает хорошо заплатить музыканту, ведь «він грает та і шпивает хороше». Расплата же предстоит иная — уже в аду, а не на земле. Черт явно пугает и веселит одновременно, наподобие аллегорической фигуры Смерти, которая всегда имеет шутовской оттенок и всех персонажей приводит в ужас своей веселостью. В таком виде Черты выступают в польской «Трагедии о Богаче и Лазаре» [«Tragedia o Bogaczu i Łazarzu»]. Они утаскивают в ад душу Богача, и делают это с огромным весельем.

Можно предположить, что интермедийный черт указывал на место комического в художественной системе школьного театра, в ряду его эстетических категорий. «В мире, разделенном между царством бога и царством сатаны, комика и бурлеск, при всей самодовлеющей занимательности, относились к демонической области, являлись достоянием человека, который утратил божественную благодать» [Даркевич, 1986, 113]. Постепенно театр облегчал связи смеховой стихии с антимиром, награждая комических и страшных персонажей бытовыми подробностями, тем самым снижая их образы. Например, в одной интермедии Дьявол выступает доктором, который может вылечить решительно все болезни, что и обещает старой бабе. Подобные попытки мало к чему приводят, что особенно очевидно при обращении к нищенским виршам, а также к вертепу. В вертепе Черт попадает в лапы Казаку, который дергает его за хвост, решив, что перед ним птичка: «Яка се птичка: / Чи перепеличка, / Чи не синичка, / Що не дыше, / та тільки головою колыше?» Черт боится Казака, который заставляет его пуститься в пляс.

Светское начало входило в школьный театр не только на правах повседневности в комическом освещении. Оно относилось к сфере серьезного и получало аллегорическое воплощение. В «Образе страстей мира сего» Сыны России воспевают Мудрость и тянутся к учению. Только Третий Сын, близкий известному фольклорному персонажу, томится в «темной долине премудрости», претерпевает скорбь и проклинает науку. Премудрость для него — не учительница, а узница. В учителях ему видятся мучители злые. Увлечь его способен только Бахус, поющий песню о бренности всего земного: «О прекрасн цвѣть, како увядаеш!» В нем Третий Сын находит союзника и руководителя и удаляется. Как гласит ремарка: «Здѣ зрится образъ ученія» [Драма українська, 1925, 371]. В пьесе об Алексее человеке Божиим сенатор Евфимиян, отец Алексея, рассказывает о том, как отдал его учиться «наукам вызволенным», «до котрых без примусу доступит наукъ досканале» [Драма українська, 1928, 136]. Тема науки решается в образах премудрого царя Соломона и злого Нерона, отвратившегося от наук и потому окруженного Безстрашием, Безбожием и Убийством. Он даже затыкает уши, чтобы не слышать премудростей царя Соломона.

Оппозиция сакральное / светское проецировалась не только на столкновение комического и серьезного, но и на противопоставление высокого и низкого. Оно обеспечивало динамическое развитие школьных пьес и ослабляло границу между сакральным и светским. Возвратное движение от высокого к низкому происходит в драмах, в нищенских виршах, в

которых, например, идея бедности, воздаяния за добродетель подается через низменное. Вши заели школяров, их так много, что можно ими торговать, но вот цена только пока не назначена. После этого пассажа, явно выпадающего из общего контекста, следует развитие высокой идеи земной бедности и нищеты Христа.

Не менее чем подобные «сбои» темы, была распространена подача высокого через низкое, неожиданные скачки из сферы духовной в земную, типичные для христианской традиции. Может быть, появление низкого на школьной сцене свидетельствовало и «о смене вех, существенных изменениях в картине мира» [Мириманов, 1993, 94], в которой пока не допускалось самостоятельного существования низкого.

Низкое отнюдь не всегда совпадало со смешным. Оно могло покидать пределы комического и становиться угрожающим, как при изображении мук грешников в аду, или как предвестие смерти грешника. Тогда низкое нарочито подавалось в приземленной форме. Автор как бы забывал о страданиях души и сосредоточивался на муках тела. Так, вельможи, посещающие Ирода, пугаются того, сколь он смраден. Разложение плоти символически означает потерю души. Могло низкое противопоставляться высокому, как земная быстротечная жизнь жизни вечной.

Низкое, кроме того, было способно выражать высокие истины, естественно, утрачивая гротескные формы. «За этим низким, сквозь него и вовлекая все это низкое в общее и целое, необходимо прочитать *конструкцию высокого смысла*» [Михайлов, 1992, 381]. В первую очередь оно помогало восприятию высоких истин Простецом, чей собирательный образ ведет свое начало с эпохи средних веков. Расчет на Простеца вовсе не был вырванным из широкого культурного контекста приемом. Как заметил В. С. Библер, диалог с Простецом — это «основной внутренний диалог, составляющий смысл средневекового мышления и средневековой личности» [Библер, 1990, 107]. Он продолжался в эпоху барокко, и драматурги, обращающиеся к Простецу, были уверены в том, что он услышит их и поймет, а, может быть, и отзовется. Очевидно, драматурги и писатели также рассчитывали на то, что их поучения воспримет и ученая публика.

Простец — это идеальный образ воспринимающего человека. Он стремится проникнуть в глубинные смыслы бытия, может быть, больше, чем любой теолог, потому что для него исходной точкой этого проникновения служит всякий момент материальной жизни, и он готов к эмоциональному, а не только рациональному проникновению в целостность жизни. Хотя ничто не мешает предположить, что Простец способен только к их зеркальному отражению. Но все же Простец открыт для

восприятия, он не спорит и не возражает не только потому, что это невозможно по отношению к высоким истинам, но и потому, что в его восприятии высоких истин нет места для споров. Возможно, что он их просто не понимает, но запомнить, пусть даже несколько исказив их, он в состоянии.

Простеца можно учить на многочисленных примерах, показываемых со сцены, и он почти всегда охотно учится, если только не заражен негативизмом. Дидактическая функция культуры, может быть, им и создана, он ее прежде всего ценит в искусстве. Преподносимые ему примеры должны быть основаны на «идее абсолютной простоты» [В. С. Библер]. Это к нему, к условному Простецу, обращаются Юноши, стоящие перед образом Христа, растолковывая смысл добровольной жертвы. Это его призывают приблизиться к сокровенному в «Действии, на Страсти Христовы списанном».

Простец — это идеальный зритель школьного театра. Он приходит к восприятию и осознанию высоких истин через простое, низкое вовсе не потому, что оно ему доступней и понятней. Простец иначе не может, ибо в христианских традициях высокий стиль и низкий, смиренный, слились. Отсюда, видимо, и берет свое начало тенденция простодушно доносить до зрителя сакральный смысл. Простота изложения, приближение вечного сюжета к повседневности давали чувство интимности, сопричастности. Так складывался особый вид религиозной ментальности, существующий в абсолютно конкретных образах, понятных Простецу-зрителю. Таковыми выступали не только гости, прибывавшие на школьные представления из города и окрестных сел. Ученики, еще не превзошедшие науки, сходно воспринимали драматические представления, если в них не участвовали сами.

Черты Простеца принимали персонажи школьных драм, как Пастухи в «Отрывке Рождественской драмы», известном под названием «Диалог 1-й: разговор пастырей». Свирид и Овдей беседуют о хозяйстве: «І овечки гарненко въ кошару загнали, / И рогатому бидлу сѣна подавали» [Драма українська, 1927, 201]; жалуется на тяготы жизни. Но так тяжело не только «в нашем краи, / От закурилос еще и в Божом раи», — общает Свирид [Там же, 202]. Близок к этим персонажам по характеру Земледел из «Воскресения мертвых», которому Священник объясняет значение высоких истин через простое и доступное. Рождественские персонажи явственно приближаются к миру с его простыми заботами. Иосиф представляется как «убогий ремесникъ», привыкший «робити». Он часто уходит на заработки из дома и боится, что Святую Деву «прельстят» неизвестные люди. Захария утешает его: ведь тот, кто хра-

нит нас ясным днем, будет защищать и в ночи. Само Рождество зачастую выглядит как умильная картина семейных радостей.

Пасхальная тема отражается в аналогичном ключе. «Воскресенские стихи» изображают праздник Пасхи в нарочито «простых» тонах, но при этом не теряют торжественной интонации. Здесь доминирует тема еды и питья, нарядной одежды как признаков праздника [Українська література, 1983, 380]. Они становятся основными. О смысле Христова Воскресения речи здесь никто не ведет. Праздник олицетворяет «гречный челядин» в белоснежном «чекмине», в шапке-«вигиларке», в серебряном поясе и блестящих чоботах. Эта одежда знаменует богатство. «Гречный челядин» прибывает на возу, запряженном рыжими волами. Он погоняет их колбасами, рассыпая яйца, т. е. щедро разбрасывая ритуальную пищу. «Щоб се таке?» — тихенько спитався. — «Та се великдень у гости попхався». Если перед нами аллегорическая фигура, в чем нет сомнений, то соткана она из конкретных реалий праздника, из представлений о том, что он должен с собой принести простому человеку.

На него с неба летят куличи и пасхи, и весь народ готовит большие мешки и бежит их собирать. Школяра же постигает неудача: «О Боже, дай же і мні хоч одну поймати Пасху з передпичкою, нехай буду знати, / Що то нині за манна із неба зступила». На интермедийной сцене появляются персонажи, только что разговевшиеся, страдающие и жалующиеся, что у них «брух одуло и руки попухли (...), голова (...) горит и члонки потрухли» [Українські інтермедії, 1960, 83]. С фигурой Смерти, которая присутствует во многих пасхальных мистериях и виршах, не соблюдается особая дистанция. С ней, например, готовы вступить в сражение Отроки, читающие пасхальные вирши.

Не только высокое и низкое встречались на школьной сцене, вторя противопоставлению сакрального и светского таким образом, что сакрализовалось и низкое, и высокое. Кроме того, здесь очевидно явно выраженное противопоставление высокого и низового барокко. Именно низовое барокко, черты которого проступают в интермедиях, утверждало светскость школьного театра, высокое же поддерживало его сакральность.

Для украинской культуры были характерны «контрастные динамические отношения (...) явлений низового барокко с высокой литературой и культурой» [Мочалова, 1979, 231]. На них основано противоречивое единство многих школьных пьес. По правилам высокого барокко эти пьесы изобиловали антитезами, сложными фигурами, построенными на сравнении: «легкое яблоко — бремена тажкий»; оксюморонами: душа скорбит в аду, где «мразомъ грѣть, огнем мразит». В монологах посто-

янные переходы от вещного к абстрактному. Фигура Невинности, описывая смерть невинно убиенных вифлеемских младенцев, рассказывает о том, как из их крови была сшита порфира, а бисер материнских слез украсил их венец. Школьные пьесы изобилуют названиями редких экзотических растений, драгоценных камней, как в пьесе о св. Екатерине [«*Declamatio de S. Catharinae Genio*»]. Здесь рассыпаны перлы, адаманты, упоминаются кипарисы, рифмующиеся с нарциссами. Школьный театр не удержался на такой высокой ноте и отдал дань низовому барокко. Он не отказался от барокко высокого, но, снижая его темы, как темы Фортуны или Смерти, переводил в низовое. Можно привести пример подобных манипуляций.

Последние три дня земной жизни Христа в пьесе «Слово о збурению пекла» представлены отраженно, в речах «адовых жителей». Высокие евангельские темы перенесены в нижний ярус мира. Скоро в аду появится сам Христос, говорит Люципер, страшась этого. Лучше бы он не мешал подземной жизни и жил на небе. Иначе заведенный в аду порядок нарушится. Пускай Сын Божий сидит себе в небе, размышляет он, вспоминая, сколько всего сам натворил на земле: напустил на Христа евреев, наслал Иуду. Он не верит, что Христос — богочеловек. Бог не может допустить издевательства над собой, он не стал бы терпеть мучений. Эти мысли Люципера — не плод воображения автора, а следование традициям. «Некоторые церковные писатели утверждают, что Сатане была неизвестна тайна Христова пришествия и он не узнал в Иисусе во-человечившегося Бога» [Амфитеатров, 1992, 73—74].

С тем чтобы следить за развитием событий, Люципер посылает на землю верных слуг, воевод. Они и сообщают адским жителям, что для Христа готово лобное место, что он умирает, что его уже напоили оцетом и желчью, пробили ребро копьем. Возложили на его главу терновый венец, он умер, но душу его поймать невозможно, так как обступило его ангельское воинство. Послы приносят весть и о сошествии Иисуса в ад. Рассказывают слуги Ада о том, как Христос исцеляет страждущих и даже воскрешает умерших. Услышав об этом, Ад и Люципер начинают корчиться от страха. Они боятся сошествия во ад Христа, дрожат и запирают на засовы врата адовы.

Смеша этим зрителей, они одновременно повествуют о сотворении мира, о грехопадении человека, о пророчествах, о Боге, который царствует на небе и никогда не спускается на землю, о девяти хорах ангелов, населяющих «едемские палацы». Есть рассказ о самом Люципере, который был когда-то светлым ангелом, жил на «облацѣхъ», но был наказан и свергнут. Люципер признается, что это он совратил Адама и Еву и уговорил их отведать запретный плод. Он же соблазнил Каина убить

ворил их отведавать запретный плод. Он же соблазнил Каина убить Авеля. Совершив все свои «подвиги», он воздвиг ад, куда попали Адам, Авраам, Исаак, Иаков, царь Давид, двенадцать патриархов, цари и рыцари, Александр и Самсон. В течение четырех дней в аду находился Лазарь. В аду томится даже Иоанн Креститель (Ивашко). Его Люципер хочет напоить смолой, или адским квасом.

Школьный театр развивает пасхальные темы, как бы переворачивая их, в чем видится большая смелость драматургов. Они снижают и светские высокие темы, например, *Vanitas*. Пародируют ее, помещая в бытовой контекст. С одной стороны, тема бренности, изменчивости мира во втором канте «Комедии униатов с православными» Саввы Стрелецкого дана в высоком регистре: «Czyż nie iest wiadomo naturze, że człowiek częstokroć, który zwieczora (...) bywał bogaczem, nazajutrz nędznym żebrakiem; któremu zwieczora sliczne swe brzmiaća igrała sonety lutnia, iutro smutne po sercu, pulsach y organach czuć się daią mutety» [Драма українська, 1929, 209]. С другой — она теряет свою высоту в спорах Суррогата и Декана о том, должны ли они потчевать Протоиерея, и без того толстого.

Внутренняя форма барокко не выявляется полностью в школьном театре. Он как бы не чувствует завершения риторической эпохи. Ни один барочный принцип для него не размыт и не отрицает сам себя, ни один драматический текст не несет в себе того заряда напряженности, который присущ высокому барокко. Школьное барокко можно было бы определить как сдержанное. Сдержанность эта обеспечивается ведущей оппозицией эпохи светское / сакральное. Театр проявлял тягу к барокко преимущественно в зоне сакрального, но не допускал его развитых проявлений. Он предпочитал столкнуть высокое барокко с низовым, тяготеющим к светской зоне культуры.

Низовое барокко — это необязательно последовательное снижение высоких тем и приемов. Оно обладает собственным обширным арсеналом и большей свободой, чем высокое. Зачастую они сталкиваются, как в диалоге «Борьба Церкви с дьяволом». Церковь здесь — аллегорическая фигура, выдержанная в апокалиптических тонах. Это чудная жена, «венец имущи от дванадесяти звезд» [Ранняя русская драматургия, 1975, 154], которая появляется вместе с Архангелом Михаилом. Против нее выступает Дьявол. Его же окружают персонажи, так и просящиеся в вертеп. Они похваляются своей силой, кричат, коверкая слова, и позорно убегают с поля боя. На сцене разыгрывается подлинное сражение, которое по правилам высокого барокко не должно показывать на сцене. Дьяволы уносят тела убитых, Ангелы отправляют души на небо.

Граница, разделяющая низовое и высокое барокко, является частным видом границы светского и сакрального. Она часто совпадает с границей между ученой и народной культурой, прежде всего — при переходе от серьезных частей драмы к интермедиям. Это происходит не только потому, что барокко открыто любым влияниям и вбирает в себя элементы национального в любой среде, но и потому, что школьные драматурги стремятся привлечь простых зрителей и предоставить доступный им материал, на котором их театр и воспитывал.

Между ученой и народной культурой существуют схождения, о чем говорит И. Л. Бусева-Давыдова относительно русской культуры. Высокое искусство XVII в., например, в фольклоре обрело многие свои важные принципы — повествовательность, вариативность, эстетическую идеализацию действительности [Давыдова, дис., 416—422]. Народная культура, соответственно, втягивала в себя элементы культуры ученой. Школьный театр, очевидно, не напрямую соотносился с народной культурой. Он лишь приспособлял к ней свою систему выражения высоких истин. Одновременно он старался воспринять и элементы ее языка, который нельзя было выучить по поэтикам и риторикам. В театре происходил многослойный процесс. С одной стороны, высокая культура направлялась к народной. С другой — народная культура имитировалась на школьной сцене, так как допустить вторжение действительно фольклорных текстов театр не мог. Таким образом, хотя нарушение границы между ученой и народной культурой происходило, оно не было стихийным, а специально разрабатывалось и, кроме того, дозировалось.

Так как интермедии зачастую строились параллельно серьезным частям драмы, то создавался арсенал средств, с помощью которых они приближались к основной части драмы, и светское сталкивалось с сакральным. Этот процесс можно проследить в вертепе [Перетц, 1895; Франко, 1986; Федас, 1987], который Н. С. Тихонравов называл народно-христианской мистерией.

Граница между ученой и народной культурой оказалась в вертепе особенно продуктивной. В народном сознании вертеп занимал столь значительное место, что о его происхождении складывались легенды. Например, рассказывали о том, что вертеп показывали младенцу Иисусу, освящая таким образом народное кукольное представление на мистериальный сюжет. В другой легенде вертеп косвенно связывался с выбором веры: украинский царь, задумав жениться, показывал своей невесте вертеп, с тем чтобы она усвоила «религиозные события исповедуемой им христианской веры и домашние обычаи украинцев» [Перетц, 1895, 56].

В вертепе ученая культура органически слилась с народной. Высокие темы не утратили связи с ней и одновременно вошли в тесный контакт с



проявлениями культуры народной. Потому Н. И. Петров называл вертеп полушкольным и полународным. Не раз на его промежуточное положение указывали и другие исследователи, как, например, П. Г. Житецкий.

Благодаря энергичному вмешательству народной культуры сакральное начало вертепа не уменьшило своей значимости, но оно уже не было столь наглядным, как в школьном театре. Пусть эта наглядность и реализовалась в символично-аллегорической форме. Это начало сжалось до одной, но чрезвычайно значимой точки: немой, статичной картины Рождества. Это Святое Семейство. Куклы, изображающие Марию, Иосифа, младенца Иисуса, образуют семантический центр, не совпадающий с центром художественного пространства вертепа. Они неподвижны, Спаситель, Дева Мария, Иосиф «старенки» хранят молчание. Они лишь притягивают к себе Волхвов и Пастухов. Таким образом, эта группа персонажей вертепа «излучает» наивысшие сакральные смыслы, не принимая участия в действии. Кстати, эпизоды Волхвов и Пастухов сливались в один. Волхвы и Пастухи направлялись с дарами ввысь, к яслям Христовым. Так в религиозном кукольном театре передавалась иерархическая структура христианского космоса. Но на этом вертеп не заканчивался.

Народная стихия принесла в него комическое начало и ввела ряд персонажей, на первый взгляд никак не связанных с теми, кто обычно участвовал в религиозных представлениях. Им было задано стремительное движение. В невероятном темпе проходили, танцуя и распевая, пары Цыган, Евреев, Поляков, Москалей. Центральным персонажем среди них всегда был Казак (Запорожец). Обычно исследователи видели в них типичных персонажей народного театра, как, например, И. Франко. При этом не указывали, какой именно театр имеется в виду, и не обращали внимания на принцип соотношения сакрального и светского.

Только А. И. Белецкий напрямую обратился к этому соотношению, уловив в нем особую специфику вертепа. Он пронизательно заметил, что «представители разных наций», хотя и не утратили связи с интермедией, радуются тому же, чему Волхвы и Пастухи, — празднику Рождества и смерти царя Ирода [Белецкий, 1923, 69—70]. Эта радость объединяет две, на первый взгляд, отдельные части вертепа, становится их связующей нитью и, соответственно, снимает резкий контраст между ними. Таким образом, интермедийальные персонажи второй части в ином, светском регистре продолжают тему поклонения, вторя в сниженном варианте сакральным эпизодам Волхвов и Пастухов, на что указывает и местоположение этих непонятных персонажей на нижнем ярусе вертепа.

Здесь позволялась большая свобода, список участников действия легко расширялся. Например, в польской шопке (*szopka*), аналогом которой является украинский вертеп, они приходили со слонами и верблюдами, нагруженными дарами, так как выступали в образах Персов, Негров, которых сменяли более знакомые соседи — Москали, Цыгане, Евреи. Даров они уже не несли, но вторили торжественной радости шествия Волхвов и Пастухов в песнях и танцах. В XX веке в польскую шопку «приехали» Велосипедист и Кондуктор. Так мирское начало осовременивалось, что никак не влияло на сакральные смыслы, заложенные в вертепе подобно тому, как это происходило в мистерии. Эти высокие смыслы определяли характер действия в ярусе нижнем. Мирское начало только на первый взгляд трудно соотносимо с семантическим центром вертепа. Поклонение, изображаемое в вертепе, было относительно самостоятельным эпизодом. Оно постепенно превращалось в последовательный ряд выступлений интермедийных, по сути дела, персонажей и даже вовлекало элементы незатейливых сюжетов с их обманами и потасовками.

Школьный театр отражал соотношение не только разных видов барокко, ученой и народной культуры, но и барокко и средневековья. Это противопоставление также поддерживало оппозицию сакральное / светское. Театр стал их своеобразным культурным пограничем. Стягивая воедино слово, действие, изображение, следуя барочному принципу синтеза искусств, он не упускал из виду средневековой традиции и сохранял отношение к слову как к доминанте культуры. Но это было слово уже не средневековое, в нем явно проступали барочные черты. Оно подчинялось законам риторики, а по своей функции, тенденции к наглядности приближалось к действию, что зафиксировано в текстах пьес.

Средневековый характер театра проявлялся в его статичности. Пьесы не отличались особой живостью действия и предпочитали словесные баталии и поучения активному взаимодействию персонажей. Они были разведены по полюсам и редко образовывали группы. Моралите «Алексей человек Божий» представляет убедительный пример нединамичного поведения персонажей и вялого движения сюжета. Его повороты тонут в многословных речах, долгих плачах и развернутых самопредставлениях. Эта статичность и предпочтение, оказываемое слову, окупается явно барочной тенденцией театра к эмблематичности.

Театр также отдал дань символу и аллегории, в чем можно усмотреть влияние и средневековых традиций. Но и новая эпоха использовала их, придав им значительную энергию и приведя в движение. Она лишила их постоянства и позволила приобрести множество противопоставлен-

ных значений — как высоких, так и низких. Аллегии, символы и эмблемы сближались между собой, выступали одновременно, усиливая символическое звучание пьес. В них во всех просвечивает сложно сплетенная сеть символов. Для театра, как и для всей культуры, было немислимо подражание «чувственным вещам, которые сами по себе являются тенью настоящих идей» [Матхаузерова, 1976, 15]. Их изображение бесцельно, «так как оно становится тенью теней» [Там же]. Обращение к символическому языку обеспечивало существование на сцене сакрального.

Символы находились в сложном взаимодействии друг с другом. Внутри каждого из них таилась противопоставленность. Допустимы были лишь несходные подобия. С их помощью передавались сакральные значения. Каменный столп, к которому Христос привязан, — это знак церкви. Сам Иисус, стоящий у каменного столпа, — «мысленный камень». Два камня соприкасаются — так возникает огонь божественной любви. Дерево (крест), к которому пригвождены руки Милости Божией (Иисуса), — это дерево Эдема и Ключ Давидов, возложенный на его рамена. Гвозди не только впились в руки и ноги Иисуса. Они пригвоздили грехи человеческие, а вместе с ним и самого дьявола. Гвозди эти — и ключи в рай. Раз нога Естества Человеческого стала на путь зла, то Милость дает приковать свои ноги к кресту. Естество пограло завет — Милость принимает за него казнь. Венец терновый — это венец славы Иисуса. Одним из орудий страстей, тростью, можно вымарать грехи человеческие. Ею же подписана вечная свобода человека. Трость — это и сам человек, он — «трость колеблема». У Димитрия Ростовского другое орудие, вервие, притягивает ассоциации с веревкой на шее Иуды («Стихи на Страсти Господни»).

Как видим, для всех символов характерна многозначность. В них собираются воедино основные сакральные значения. Крест — это дерево. Он постоянно сопоставляется с тем деревом, которым согрешил Адам. Христос же этим деревом ад «испразнил». Любовь, знаменующая Христа, говорит, что она жаждет умереть на древе. Крест — это и Ключ Давидов, и меч, и лестница, и щит, и мост, по которому можно достичь земли обетованной. Он оказывается тесно связанным с символом Благовещения, с ветвью Архангела Гавриила.

Оппозиция сакрального и светского сказывалась на языке школьных драм. Серьезные части драмы писались на церковнославянском, уже пережившем значительные изменения [В. М. Живов, 1985], реже — польски. Иногда польский только вкраплялся в церковно-славянский текст. Это — знак обучения авторов еще одному языку культуры, отношения к польскому как к литературному образцу. Ремарки пьес, кстати,

по традиции, идущей от польского театра, писались по-латыни: *Nic ostendit unguis; Manus benedicit de coelis; Deus e coelis tonitrua et fulmi; Ad paradisum vindicto; Pellit a paradiso; Sermo vindicti at Luciterum; Lucifer ad commilitones dicit*. Могли они даваться сразу на двух языках, на церковнославянском и польском. Церковные песнопения, входившие в драмы, именовались по-латыни и по-церковнославянски.

Для интермедий избиралась «проста мова». Здесь были возможны вкрапления польского, немецкого, даже якобы цыганского, конечно, с нарочитым искажением слов. Они служили знаком «чужого». Могла испорченная речь применяться с целью создания комического эффекта, как неправильная латынь у Саввы Стрелецкого. Незадачливый Аспирант нещадно путает латинские выражения, невпопад отвечая на вопросы Суррогата.

Церковнославянский и «проста мова» сочетались для создания комического эффекта в моралите «Алексей человек Божий». После чтения официального приглашения Евфимияна на свадьбу сына — «Велможный его моць пан Евфимиян, сенатор рымский (...) панов покорне запроша» [Драма українська, 1928, 144—145] — появляются Мужики, Вакула, Селивон и Харитон, которые поздравляют Евфимиана с предстоящим торжеством и сразу начинают пить водку из ведра. Их заздравные речи резко контрастируют с риторически правильно построенным приглашением: «Мало, ой мало! булшь! Треба не зват было; / А келиш миѣ цебер, ос еще напыюся. / Ой, хоч стар, да молотчал, не хутко звалюся» [Там же, 150].

Такое же столкновение языков существует в «Торжестве Естества Человеческого». Иосиф и Никодим говорят на торжественном славенороссийском: «Есть вертоградѣ моем гробѣ новѣ иссѣченний, / В нем же не бѣ никтоже з мертвецѣв положений» [Драма українська, 1925, 242]. Сонмище же еврейское допускает просторечия: «Которая говурка ж б ся стала нѣколи, / Не хороше, встид би бил ходити до школи (...). Что лежите, пняници, лихо бѣ вам у живуть! (...) Хороший то калавурѣ — лежит якѣ убитий» [Там же, 243, 250]. Увидев стражу у Гроба Господня, они выражают волнение: «Слухаите, голубонки, хочей би онѣ востал (...). Слухай, дуракѣ: онѣ — грѣшникѣ, цѣлити не може» [Там же, 251, 274]. Здесь столкновение языков — знак противопоставленности групп персонажей, но не только. Высшие сакральные смыслы противопоставляются мирским.

Простота и смирение Пастухов в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского также требуют просторечий, но уже других, не окрашенных комически: «Кушай, старичок, здоров, а на нас не ворчи» [Ранняя русская драматургия, 1972, 232]. Переходят эти персонажи на церковно-

славянский: «Царь царем сый», «в плоти умаленный». Используют оксюмороны: «Всех одеваеш, а ты окрывает нагота» [Там же, 236—237]. Их язык зависит от ситуации, в которой они находятся. То же наблюдается в «Исповеди» Ивана Некрашевича. Духовник изъясняется высокопарно, торжественно. В его монологе нет просторечий, прихожане же говорят с ним на «простой мове». В «Прозбе, або Суплике на попа», в «Комедии униатов с православными» выпренные речи, построенные по правилам риторики, основанные на евангельских цитатах, соположены с простонародными выражениями. Речи написаны по-польски и по-церковнославянски. Просторечия также принадлежат двум языкам, польскому и русскому. По-польски и по-церковнославянски цитируется Библия: «*Małgość na drodze woła, u głós swóy na ulicach wydawa*» [Драма українська, 1929, 205], «Грядущаго ко мнѣ не иждену вонъ» [Там же, 207]. Тут же встречаются польские и русские поговорки: «*Małrej głowie dość dwie słowie*», разговорные польские выражения: *Stawiam jak wryty; Z palca nie wysuć; Na strzelca u zwierz leci; słowem jak groch do sciany*; голодной кумѣ хлѣбъ на умѣ и другие. Иногда польский и русский сталкиваются в одной фразе: «*Nie tylko zwiedziłem, ale u поприсоединялъ*» [Там же, 213].

Встреча разных языков могла знаменовать противопоставление высокого и низкого. Так создавалось многоголосие школьной драмы. В театре отразились и лингвистические споры того времени. В «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского читаем: «Да когда еще знают что и отъ латини, / Запросы ис писаній вездѣ сочиняють» [Там же, 150]. Драматург явно стоит на стороне тех, кто пишет и читает по-церковнославянски.

Можно указать еще на один путь проникновения светского в мистерию и моралите. Для этого следует обратиться к рукописям пьес, заметкам на полях. Они соотносят театр со школой, доносят до нас реалии школьного быта, что, соответственно, усиливает светскость театра. Из заметок на полях мы узнаем имена исполнителей и авторов. Кое-какие сведения они сообщают о взаимоотношениях учеников. Например, в рукописи виршей «Смутные трены» названы ученики, которые читали монологи. Это Георгиевич, Лангин, Буневский и другие. То же в пьесе о святой Екатерине («*Declamatio de S. Catharinae Genio*»), где на полях мелькают имена тех, кто не только играл пьесу, но и переписывал или сочинял ее, что, как известно, было частью домашних заданий. Ученики писали пьесы или их отрывки, опираясь на известные образцы и правила. Они затем собирались в единое целое. Кое-где на полях есть довольно распространенные записи: *Helias Lewicki composuit; Idem composuit; Tomas Zbyski composuit. Frater amantissimus mii; Szramczenko ostis me-*

us — так фиксируются отношения между учениками, хорошие и не очень. Однажды имя составителя или переписчика передано анаграммой: Михаил Мокриевич — «Ах, мой ли меч крови».

Тексты пьес, хотя и не содержат отсылки к реальной жизни учеников, затрагивают тему школярской жизни. Жалобы учеников — жанр известный в западноевропейской литературе со времен средневековья. Он явно узнаваем в украинских виршах и некоторых пьесах. В них постоянно вкрапливаются неожиданные реалии, что усиливает их светское начало. Школа явно не боялась этого и охотно рассказывала о том, как протекает жизнь «спудеев». Вот название одного произведения: «На память пиворѣзам о изобличеніи сивухи, какъ, когда, кимъ и каким образом она въ свѣтъ произошла».

Не раз возникает образ ученика, голодающего, тоскующего по дому, которому не под силу всяческие премудрости. Уже в «Просфониме» 1591 г. есть «моленіе от нищих». Отрок просит о том, чтобы «и въ нищѣтѣ учачися, от всѣхъ ласку мѣли. / Нехай всѣ парафіѣ услышать твою святыню, / и святую подають нам, / просячим, милостиню» (цит. по: [Українська поезія, 1978, 143]). Со сцены несутся отчаянные жалобы: «Не хочу я до школи ходити, / Бо я не злюблю, що там схотять бити; / Бо яось не могу язбуки поняти, / Ану же коли ся прийде літеру складати» [Українська література, 1987, 390]. Жалуется Ученик, как явствует из текста, и на отца, который слишком поздно отдал его учиться. Так интермедия оказывается похвалой школе и учению.

Эти жалобы разрывают плавное течение пасхальных и рождественских декламаций и пьес. Они создают особую зону пограничья между жизнью и искусством, комическим и серьезным. Вот один из учеников, как бы отвлекаясь от пасхальных виршей, мечтает погулять в лесу с телятками: «Бо вже ся минѣ школа барзо избридила» [Драма українська, 1926, 138]. Ведь в школе дьяк, как медведь, сидит, «що мы тилко робимо, все ся на нас глядит». Хорошо бы спрятаться от него в высокой крапиве. Другой ученик, радуясь Пасхе, рвется выйти из школы, чтобы погулять с другими детьми, но дьяк его за это будет бить розгами. А он бы спрятался в лесу, накрывшись полою под дубком. Его увидят и подумают, что это пень стоит, и обойдут стороной. Кое-кто из школяров готов пасти коров, лишь бы не учиться. Как видим, в мечтах нерадивых учеников есть скрытые цитаты из ежедневных учительских поучений.

Выступают школяры и пиворезы персонажами интермедий. В одной из них они представляются не очень искусными живописцами — пачкают красками простодушного Мужика. Школяры и пиворезы, по предположению А. И. Белецкого, могли бы чаще появляться на сцене, чего не

произошло. Зато они участвовали в вертепе. Среди персонажей его второй части, которыми были Евреи, Цыгане, Москали, выступали «кондяки», т. е. «поступающие “на кондиции” бурсаки» [Перетц, 1895, 77].

Таким образом, дидактическая направленность театра, развиваемая им тема учения вводят в театр светское начало, привносят приметы повседневности. Остановимся более подробно на нищенских виршах, свидетельствующих о том, что театр школы был способен выходить за отведенные ему пределы и еще в большей степени вбирать в себя светское начало.

Создатели нищенских виршей — те же ученики, за пределами школы сочиняющие для простой публики, а не для учителей и меценатов. В своих произведениях они не оставляют школьных тем, жалуются на голод, холод, нищету. Продолжают прославление великих праздников, но в особом ключе, как бы незаметно сталкивая сакральное религиозное и сакральное архаическое, сохранившееся в народной культуре. В колядках, пасхальных виршах бедные школяры выпрашивают пиво с кнышами, колбасу, паляницу, масло, куличи, так заключая список возможных подношений: «Самі ся, виджу, добре шануете, / Один другому порося на свята даруете, / Носите вечері од кума до кума, / А гди би до школи хто приніс — нема у вас розума!» [Українська література, 1983, 131—132]. Лишь только начиная тему праздников, они тут же переводят ее в бытовой план: «Бо в сей день предпразденственій люде празнуют / И всѣ собѣ заемне свата вѣншуют. / Є особливе тіи люди — п’янице роковіи» [Українська поезія, 1992, 331]. Как тут не вспомнить: кто праздничку рад, за неделю пьян.

Нищенские вирши пользуются устоявшимися поэтическими приемами и тяготеют к пародии, разделяющей «мир настоящий, организованный, мир культуры — мир не настоящий, не организованный, мир антикультуры» [Лихачев, 1984, 13]. При этом они достигают эффекта слияния этих миров. Герой антимира бос и гол. Похвалиться он может только бедой. Пьянство для него — норма поведения. В нищенских стихах (имя их автора известно, это Петр Попович-Гученский) бедный и голодный ученик говорит: «Волю кому носити хоч решетом воду, / Нѣжли в школѣ клепати такову бѣду» [Українська поезія, 1992, 330].

Ученики поют в Божией церкви «при одном сухарѣ». Довольно у них только нужды: «Бо-смо тут богати в убозтво и скорби (...). Маєм твари висхлие каждый из голоду, / А натерплии-смо ся зимна и холоду (...). Иди голий и босий до церкви читати, / Чи маеш ти чоботи, не будут питати» [Там же, 343]. Эта тема школьной бедности поддерживается высокой идеей христианской нищеты и одновременно с ней контрастирует.

Таково резкое столкновение мирского и священного. В пределах школы светское начало выглядело гораздо более умеренно и однообразно. В основном, как мы уже сказали, это рассуждения о пользе учения и вреде пороков, о нерадивости в учении.

Был еще один вариант разработки сакральных тем, построенный таким образом, что сакральное невольно соприкасалось со светским. Здесь наблюдалась попытка приблизить высокие истины к зрителю, т. е. слить их с жизнью. Один из участников «Рождественских виршей» Памвы Беринды спрашивал, нет ли среди присутствующих пастухов, чтобы рассказать о поклонении младенцу Иисусу. Еще один декламатор предлагал выслушать Самовидца, того, кто слышал от пастухов, что же произошло в Вифлееме. Один из учеников уверял, что он — это тот, кто был с пастухами, а затем пересказывал эпизод поклонения. Соприкосновение это не неожиданно, оно предписано традицией. Выражается оно известным театральным приемом — нарушением границы между сценой и зрительным залом.

Итак, противопоставление сакрального светскому в школьном театре выглядит по-разному. Театр укрепляет свои позиции в сфере сакрального, не только развивая в мистериях и моралите высокие темы, но и как бы отходя от вечного и приближаясь к современности, вливаясь в хор тогдашних полемистов. Этот театр неуклонно охраняет жанровые границы и пресекает попытки светского «пробраться» в сакральные сюжеты, но не всегда преуспевает в этом. Моралите неуклонно вбирает в себя светское начало. Очевидно, что оппозиция сакральное / светское в этом театре доминирует, и он не решается к ней прямо подступить, чтобы начать разрушение границы, их разделяющей, — и не в этом состоит его задача. Зато он активно развивает и видоизменяет другие оппозиции, в которых просвечивает столкновение светского и сакрального начал. Поэтому на школьной сцене встречаются языки, различающиеся по своим функциям, сближаются высокое и низовое барокко, комическое и серьезное, высокое и низкое.

Очевидно, что низовое барокко, народная культура, комическое и низкое не остаются самоценными. Низовое барокко, вбирая в себя приметы народной культуры, комическое начало поручает дьяволу и его приспешникам. То, что относится к низкому, отдается простецу на сцене и в зале, на которого всегда были рассчитаны усилия школьных драматургов. Театр как бы исподволь вводит светское начало также благодаря своей дидактической функции. Образы обучаемых разрастаются, принимают на себя приметы «жизненности».

То, что школьный театр был способен к взаимодействию сакрального и светского, особенно сказывается при дозволенном нарушении его гра-



ниц. Вертеп, являющий аналогию мистериальному театру в народной культуре, еще более явно развивал светское, комическое, низовое начало, оставив сакральное лишь для созерцания. Не меньшее значение в плане «общения» сакрального и светского имели нищенские вирши, составляемые школярами. Об их деятельности вне школы так вспоминал Н. В. Гоголь в «Вие»: «В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какой-нибудь богослов, ростом мало чем пониже киевской колокольни, представлявший Иродиаду или Пентефрию, супругу египетского царедворца. В награду получали они кусок полотна, или мешок проса, или половину вареного гуся и тому подобное» [Гоголь, 1949, 149].

\* \* \*

Итак, синтез сакрального и светского не бывает полным и окончательным. Григорий Сковорода стремился к этому синтезу, чтобы в парадоксальной форме передать сакральные значения Священного Писания. Он только делал вид, что находит в нем светское, и тут же совершал рывок к сакральному. Философ отнюдь не желал, чтобы сакральное читалось как светское. Оно нужно ему было для того, чтобы вести своего читателя от простого к сложному, направлять к ядру священных значений. Заметим, что и его собственные произведения явно имеют сакрализованную форму, так как тяготеют к проповеди.

Философ совершал многочисленные переходы от светского к сакральному и от сакрального к светскому. Второе направление было приуще и школьному театру, который явно переживал обмирщение, никогда его не достигая. Задуманный для передачи сакральных значений, он не мог существовать в неизменном виде и принимал многие светские мотивы, что было необходимо, в том числе и для того, чтобы привлечь внимание общества. В школьном театре светское подчинялось сакральному, которое было гораздо более активно, чем светское.

Барокко очень осторожно пристраивало светское рядом с сакральным, разрешало ему быть некоей параллелью, в которой отсвечивали высокие смыслы. Григорий Сковорода здесь был явным исключением. Эта осторожность исчезала, когда взаимодействие сакрального со светским происходило на периферии культурного пространства. Отдаляясь от центра, попадая на «обочины», сакральные смыслы, уже получившие право передвижения и перемещения, достаточно легко встречались со светскими и даже перевешивали их, как это происходило, например, в

нищенских виршах. В этом случае трудно сказать, какое из двух начал проявляло большую активность. Можно предположить, что сакральное и светское были здесь на равных началах.

Сакральное и светское продолжали свое взаимодействие и в последующие эпохи, но уже на новых основаниях. Особенно интенсивно оно происходило в эпоху романтизма, которая избрала особый тип движения светского к сакральному. Это движение никогда не бывает односторонним. Барокко, как мы показали, всегда стремилось найти возможности передать сакральные значения через светские формы. В эпоху романтизма шел обратный процесс. Сакральное проникало в круг светских значений и возвышалось над ними. Они же втягивали его в свой круг, в результате чего сами принимали черты сакрального, а романтические тексты, пронизанные сакральностью, превращались в сакрализованные. Этому способствовало не только нарушение границ между сакральным и светским, но и характер восприятия этих текстов. Такими они становились в сознании общества. Светские формы вели себя активно. Они приближались даже к ядру сакральных значений, никак их «не унижая», но зато размывая границы между ними.



## Сакрализация истории в эпоху романтизма

Романтики добивались такого положения сакрального и светского, при котором становились возможными семантические параллели между ними, в результате чего светское принимало черты сакрального, естественно, не утрачивая своих первоначальных признаков. Романтизм позволил себе прямое взаимодействие светского с сакральным в центре культурного пространства, решительно наделил светское сакральными смыслами. Они приживались в новом контексте, соответственно переводя его отдельные феномены в более высокий ранг.

Романтики воспринимали религию как жизнь духа, синтез реального и идеального, абсолютное выражение бесконечного. Она вмещала в себя философию, созерцание, чувство и веру. Противоположная идея также присутствовала в романтизме: человек — сам себе бог. Возникла даже идея, что от Бога можно отказаться. Концепции веры и неверия сталки-

вались. Бога можно было ниспровергать, но к нему нужно было вернуться, ибо он всегда осеняет человека своей благодатью. Отрицать высшее начало прежде всего имел право поэт, так как слыл пророком, провидящим будущее и прошлое.

Поэт наделяется интуицией и вдохновением, называется гением, обладающим особым видением мира. Он прозревает вещи такими, какие они есть на самом деле, обнаруживает отношения между ними и всем миром, которых до него не знал никто. Гений изображает жизнь в целом, чего бы он ни касался в своем творчестве. Он дух, которому невозможно подражать. Подобно золотой арфе, он отзывается на разнообразные звучания жизни. Понятие гения, следовательно, вбирает в себя эстетические и этические начала [Каменка-Страшакова, 1989]. Образ поэта сакрализуется. Его называют брамином, высшей кастой, к которой он принадлежит не по рождению, а через самоосвящение, созидание, дух. Поэт «был связан с высшим миром, миром духа (...) ему приписывали способность видеть вещи, скрытые для всех, умение провидеть будущее» [Dembowski, 1955, 323]. В такой ипостаси поэт выступал не только в литературе, но и в своей собственной жизни, которая, как и творчество, явно сакрализовалась, что подтверждается отношением к имени и биографии творца.

Даниил Андреев считал, что в России был создан миф о гармоничности Пушкина. Его личность — пишет он — на самом деле была исполнена противоречий, совершала сложный и «излучистый» путь развития, конечно, стремясь к гармонизации. Несмотря на это, «Пушкин был и остается в представлении миллионов людей носителем именно гармонического слияния поэзии и жизни. И эта иллюзия тоже имеет свой смысл (как и тысячи других иллюзий в истории культуры): этот солнечный бог нашего Парнаса, проходящий, то смеясь, то созерцая, то играя, то скорбя, то молясь, у самых истоков русской поэзии, этим самым сближает в сознании множества стихии поэзии и жизни, разрушает преграду, отделявшую человеческие будни, жизни обыкновенных людей от сферы поэтических звучаний, торжественных, заоблачных и бесплотных» [Андреев, 1991, 181].

Сакрализация образа художника отнюдь не всегда зависит от его подлинной роли в искусстве. Личная судьба, участие в значимых общественных процессах часто становятся определяющим фактором в отношении его к ряду особо отмеченных персонажей в истории культуры. То же происходит и с произведениями, чья художественная значимость необязательно велика, что может осознаваться не сразу, так как ее подавляет их общественное звучание. Именно оно усиливает позиции худож-

ника и его произведений на границе между сакральным и светским. Соответственно, не все сохраняют этот статус, так как стремление превратить художника в священную фигуру порой сменяется попытками развенчания, что органично входит в процесс взаимодействия сакрального и светского. Он наблюдался, например, в Польше на рубеже XIX—XX вв. по отношению к Мицкевичу. Тогда происходило его «odbrązowienie». Аналогичны изменения в восприятии художественных произведений — оно может меняться на полярное.

Поэт сам стремится к сакрализации своего образа не только в эпоху романтизма. Маяковский в поэме «Человек», несмотря на присущую ей иронию, настойчиво вписывает свой образ, образ поэта, в сакральное пространство, что не случайно. В поэме явно просматривается движение от рождественского сюжета к пасхальному, о чем свидетельствуют названия ее частей: Рождество Маяковского, Жизнь Маяковского, Страсти Маяковского, Вознесение Маяковского. Пребывание поэта на небе и его возвращение на землю продолжают этот ряд. Трудно назвать это произведение «кощунным». В нем видится тенденция к архаическому, всегда свойственная авангарду. Образ поэта не только вводится в сакральное пространство, но и отталкивается от него, опираясь на евангельский сюжет. К его Вифлеему не вела звезда. Никто не догадался намекнуть звезде о ее предназначении. Занавес для поэта не опустится на Голгофе под аплодисменты. Он будет пить кофе в Летнем саду, слушать Верди на тверди небесной, а ангелы будут вопрошать его о том, нравится ли ему бездна. Небеса для него — величественная бутафория всех миров, «центральная станция всех явлений, / путаница штепселей, рычагов и ручек» [Маяковский, 1988, 77]. Этот приземленный образ верхнего яруса мира во всем уступает земле. Так выглядит одно из продолжений романтической традиции.

Ставя искусство на недостижимую высоту, романтики развивали идею его превосходства над жизнью. Оно, как говорил Мицкевич, придает жизни ту форму, которую в идеале она и должна иметь. Искусство связывает все элементы мира, без него мир может распасться. Оно пребывает над миром и над художником, и он лишь выражает искусство, которое сродни Богу: «Błogosławiony ten, w którym zamieszkałaś, jak Bóg zamieszkał w świecie, niewidziany, niesłyszalny, w każdej części jego okazały, wielki, Pan, przed którym się uniżają stworzenia i mówią: "on jest tutaj"» (Kraśiński, 1973, 328). — «Благословен тот, в ком живешь (поэзия. — Л. С.), как Бог в мире, невидимый, неслышимый, в каждом проявлении своем величественный, Господь, перед которым никнут все создания со словами: "Он здесь"». Так искусству предлагалась высокая миссия. Толь-

ко выполняя ее, искусство сможет пробудить народ и повести его за собой. Следовательно, концепция искусства сливалась с концепцией религиозной. Романтики полагали, что воздействовать на разум человека невозможно, в чем резко расходились с просветителями. Они предпочли разуму чувства как благодатную почву для взращивания новых идей. Ведь только вера подвигнет человечество изменить историю. Поэтому история в воззрениях романтиков принимала черты сакрального. «В эпоху романтизма история страны и народа часто рассматривалась сквозь призму священной истории и в ее терминах. При этом важно, что библейская стилизация была не только формой выражения историко-политических идей, но и их источником» [Филатова, 2004, 122].

Романтики окутывали сакральными смыслами выдающихся исторических персонажей, исторические события, переписывали их, подчиняясь такому религиозно-идеологическому течению, как мессианизм, который фокусировал в себе романтический взгляд на историю Польши, на ее место в мире, на предназначение в будущем. Сразу скажем, что, как и все проявления романтической культуры, мессианизм характеризовался тенденцией к синтезу.

Опираясь на христианское вероучение, мессианисты не чужды были буддистских мотивов, свято верили в метемпсихоз, в чем видится резкий протест против «несчастливой вечности», наказания за грехи за гробом. Один исследователь остроумно заметил в приверженности к метемпсихозу, пусть в трансформированном виде, отражение идеи вечного прогресса [Sikora, 1967, 172], которая активно развивалась в эпоху романтизма. Примечательно, что А. Товяньский соединил идею метемпсихоза с представлением о вертикальном строении Вселенной, что лишнее раз показывает синтезированность мессианистских воззрений. Она видится в сакральной концепции времени, которое мессианисты представляли как циклическое. Оно для них не было линейным. Идея повторяющихся кругов времени, например, была присуща философу А. Чешковскому.

Мессианисты не имели собственных институтов, хотя хотели создать свою церковь, мечтали хотя бы о своей часовне, но затем отказались от этого плана, в значительной степени потому, что большее значение придавали политическим, национальным интересам, которые они представляли сквозь призму ветхозаветных и евангельских событий. Мессианизм опирался на давнюю идею об исключительном положении Польши. Любовь к народу, служение родине — это подлинная польская религия XIX в. Идею избранничества, например, активно развивал К. Бродзиньский, обратившись к Ветхому Завету. «Подобно еврейскому народу, который был лишен родины и жил в неволе, польский народ, в интерпре-

тации Бродзиньского, благодаря своим страданиям, становится носителем божественных истин» [Филатова, 1999, 136]. Эта идея носила чисто сакральный характер.

Представления об исключительности обычно не способствуют успеху при переходе от теории к практике, но, так как мессианизм был порождением романтизма, об успехах мало кто думал. «Для философв-мессианистов культурные факторы вообще отошли на второй план, ибо *narodowość* рассматривалась как дух, материализация которого могла осуществляться по-разному» [Там же]. На первом месте стояло утверждение национального достоинства поляков.

Выдвигая Польшу на роль избранного народа, спасителя всего человечества, мессианизм не давал польскому обществу замкнуться, изолироваться, что не раз бывало в XVII—XVIII вв. Для этого он наделял общество связями, ориентированными не по горизонтали, а по вертикали. К. Бродзиньский, размышляя о Польше, присматривался к образу Иова многострадального. Для него он «становится “фигурой” польской истории, учит беззаветной покорности Божьей воле, что позволяет Бродзиньскому подчеркнуть значение пассивности и терпения для исторический судеб Польши» [Филатова, 2001, 43].

Вопросы истории решались в сопоставлении с Евангелием, которое предлагалось прочитать по-новому. К. Бродзиньский увидел в польской истории «явную аналогию с земной жизнью Иисуса Христа и его воскресением» [Там же, 44]. Избранный народ описывался в сакральных терминах. Польша называлась оплотом христианства, последней твердыней, дочерью Христа, Христом народов. Для возвеличивания польской истории многими мессианистами были избраны пасхальные мотивы, смерть на кресте и Воскресение Христово. Тема воскресения-возрождения постоянно возникает на страницах сочинений романтических философов и поэтов. Они прежде всего концентрировались на эпизоде Страстей Господних, что во многом соответствует католической иконографии (и следовательно, ментальности), в которой тема мук, принятых Спасителем, чрезвычайно развита.

Конечно, эта тема не обрывается, так как не может быть изолированной от темы Воскресения. Как воскрес Христос, так восстанет и Польша. Она явится миру в своей былой славе и величии. «Метафорические образы “смерти народа” и его “чудесного воскрешения” со времени разделов были чрезвычайно популярны в польской литературе и публицистике» [Филатова, 1999, 126]. Эти образы «подставлялись» и под современную жизнь. Через великие образцы читались современные политические события: то реформы Четырехлетнего сейма, то Княжество Варшавское. Александр I даже стал называться «воскресителем нации» [Там же].

Проникая в священный смысл Евангелия и приспособлявая его к истории и современности, мессианисты полагали, что евангельские заветы не исполняются ни отдельными людьми, ни семьями, ни государствами. Только когда решительно все, каждый человек, его семья, народ в целом примут великие евангельские идеи, изменится жизнь на земле. Чтобы это произошло, кто-то должен принести спасительную жертву ради искупления грехов всего человечества. Миссию эту возьмут на себя поляки. Жертвуя собой, они обновят мир и историю. Так вновь проводится параллель, возвышающая Польшу.

Связывая историю страны с божественной, мессианисты относили время жертвы на неопределенный срок, но призывали к ней постоянно. Тема освободительной борьбы — одна из доминантных в мессианизме. Центральным узлом, к которому сходились все основные его идеи, была идея народа. Народ, его роль в истории — вот к чему, если на время исключить эмоционально-религиозную окраску, сводился мессианизм, но сделать это исключение можно только теоретически. Мессианисты в своих эмоциях были не одиноки. В религиозном чувствовании того времени явно наблюдался очередной взрыв эмоционального начала, подерживавшийся возвратом к мистическим учениям. Тогда повсеместно ожидалось второе пришествие, начало нового царства, царства духа на земле. Оно должно было принести овеществление прекрасного, влить в чувство любви правду, а в знание — добро. В связи с этими ожиданиями назывались разные даты, в том числе, 1835-й, 1841-й годы.

Можно утверждать, что мессианизм окрашен утопическим началом, так как он, как и утопия, дает множество рецептов осчастливливания человечества. Между ними трудно провести четкую границу, как и между мессианизмом и милленаризмом. Они сходно строят будущее царство всеобщего благоденствия, предполагают плату за него, т. е. ожидают всемирную катастрофу, и, конечно, спасителя человечества.

Для развития польского мессианизма милленаризм имел огромное значение. Это учение было широко распространено в эпоху раннего христианства, а также в средние века, когда было связано с именем Иоахима Флорского. Пережило оно своеобразное возрождение в XVII в. и вновь вспыхнуло в XIX в. [Janion, Żmigrodzka, 1978, 29—32; Шацкий, 1990]. Милленаристы верили в конец света, который парадоксальным образом может спасти человечество. Они исповедовали теорию «страданий истории», которыми можно искупить грехи человека и общества. Ожидали второго пришествия, искали и находили признаки его приближения. Войны, восстания, английская революция XVII в., Великая французская революция питали и оживляли эти

идеи. Милленаристы готовились к Страшному суду и установлению Царства Божия на земле.

Название милленаристского учения происходит от числа — 1000, числа Апокалипсиса. «Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет, прочие же из умерших не ожили, доколе не окончится тысяча лет» (Откр. 20. 4—5). 1000-й год объявлялся датой второго пришествия. Тысяча также означала время ожидания его на земле, а иногда и земного существования. Значения, приписываемые этому числу, менялись, как, впрочем, и последовательность ожидаемых событий. После катастрофы должна победить любовь, наступить эпоха Иоанна, эпоха святого Духа, так как, по милленаристским представлениям, эпохи Бога-Отца и Бога-Сына уже миновали. Об эпохе Духа мечтал З. Красиньский, как и его персонажи в «Венецианских подземельях». Поэт был уверен в том, что в земной истории отражается Святая Троица, потому ожидания эпохи святого Духа не напрасны.

По Откровению Иоанна, катастрофа должна предшествовать Царству Божию на земле. Эту последовательность приняли и романтики, исповедующие мессианизм. Они охотно находили признаки надвигающейся катастрофы, рассеянные по миру. А. Мицкевич с огромным пиететом относился к американскому религиозному мыслителю Р. В. Эмерсону и всячески пропагандировал его в своих «Лекциях по славянской литературе». Этот мыслитель говорил, что теперь «социалистическая труба зовет всех и вся, людей и предметы, на трибунал Страшного суда. Церковь, право, торговля, экономика, лаборатория — на все наступает новый дух» (цит. по: [Mickiewicz, 1955, 29]). Как видим, в этом высказывании современность смешивается с сакральными мотивами. Чего стоят только социалистическая труба и трибунал Страшного суда, сближение лаборатории и церкви!

Идеи милленаризма соответствовали эсхатологическим исканиям мессианистов, вписывавших историю в христианскую концепцию времени. Они охотно соотносили движение истории с всемирной катастрофой и мечтали о том, что Царство Божие установится на земле. «Чисто религиозный, чисто христианский мессианизм всегда приобретает апокалиптическую окраску» [Бердяев, 1990, 103].

«Не-Божественная Комедия» З. Красиньского имеет именно такую окраску, хотя в ней явственно слышны и противоположные смыслы. А. Мицкевич мыслил об истории в евангельских терминах, что мы покажем на примере III части «Дзядов». Мессианизм, идеи которого проявились в этой части его драматической поэмы, «соотносил идею народа с божественным миропорядком, т. е. с целями Провидения, а не природы



или истории» [Sali], 1986, 15]. Мицкевич же через историю шел к восставлению этого миропорядка.

Поэт обращался к священному тексту, а также «оживлял» сакральные значения через старинные жанры, в которых развивались религиозные сюжеты. Можно сказать, что Мицкевич в III части «Дзядов» совместил два пути сакрализации светского, представив небольшой исторический эпизод, участником которого он был сам, в свете евангельских значений, а также опираясь на религиозные драматические жанры, мистерию и моралите. Ряд эпизодов III части возвращает в романтическую драму их мотивы. Они, конечно, не механически перенесены сюда, а трансформированы и даже связаны с противоположными им, например, с гротескными, которые некоторые исследователи даже трактуют как интермедии.

Сакральные мотивы разбросаны по всей III части и внешне разобщены между собой. Они не всегда структурируют акциональный ряд, чаще остаются на уровне слова, но, тем не менее, именно они определяют ее смысл. Мицкевич вводит в действие монаха Петра, который чудесным образом исцеляет Густава, появляясь в тюрьме. Ему поручены темы родины и веры, страданий и искупительной жертвы. Его Видение — цельная картина современной истории в сакральном измерении.

По сравнению со II и IV частями III часть «Дзядов» на первый взгляд более реалистична. Она тесно связана с современностью. Ее сюжет основан на действительных событиях. Это арест в Вильне в 1823 г. студенческого кружка филоматов и филаретов и политический процесс, который устроил по их делу сенатор Новосильцев. Это далекая виленская юность поэта (III часть писалась в Дрездене спустя 10 лет после описываемых событий). Кстати, в то время Мицкевич учительствовал в Ковно, но не прерывал связей с товарищами и вместе с ними был арестован. В заключении находился с 23 октября 1823-го по 22-е апреля 1824-го г. Эти события, решительно повлиявшие на жизнь поэта, преобразованы в поэме, подняты ввысь не только народным обрядом поминовения (дзяды), но и обращением к евангельским темам, реализованным в контурах религиозных жанров, мистерии и моралите. Так возвеличиваются патриотические порывы юности, и память о них связывает прошлое с настоящим.

Мицкевич точно воспроизвел реальные события из жизни виленских студентов. Эту необычную для романтической поэтики тенденцию Б. Ф. Стахеев отметил как новаторскую, делающую III часть самостоятельным произведением [Стахеев, 1954, 242]. Он же замечательным образом усмотрел в выборе этих событий для художественного воспроизведения не только проявление автобиографического начала, так свойст-

венного романтикам, но и глубокую связь с революцией. «События 1823—1824 гг., ставшие сюжетной основой “Дзядов”, Мицкевич изобразил в свете тех уроков, которые дало восстание 1830—1831 гг.» [Там же, 244]. Сам Мицкевич во вступлении к III части писал: «Все, кому хорошо известны события, о которых идет речь, могут засвидетельствовать, что историческая обстановка и характеры действующих лиц в моей поэме очерчены добросовестно, без каких бы то ни было преувеличений и прикрас» [Mickiewicz, 1955, 125]. Они и не были ему нужны — поэт избрал другой способ их изображения, равного преобразению.

Кратко скажем об обстановке и о тех лицах, которые вошли в поэму, чтобы показать, насколько Мицкевич был близок реальности. В Вильне и других городах существовали юношеские общества с общекультурной, просветительской программой, насыщенной общественным, патриотическим звучанием [Mościcki, 1908]. Действовало общество филоматов, которым руководил Ю. Ежовский; филаретов и «променистых» возглавлял Т. Зан. Филиалы этих обществ были в Крожах, Кейданах и других городах. Там спорили и строили смелые планы будущие герои III части «Дзядов». Юноши интересовались отечественной историей, экономикой, географией. Был даже издан специальный географический вопросник, который, конечно, преследовал не только географические, но и общественные цели. Огромное внимание участники кружков уделяли образованию, организовывали курсы для молодежи, мечтали заняться усовершенствованием личности и через нее — общества. Они хотели служить общественному благу, национальной идее, навсегда усвоив мысль своего преподавателя И. Лелевеля: любить Польшу, желать Польшу — вот единственная политика. Политические цели студентам приписывались уже на следствии. Если они и существовали, то еще не были реализованы. Тогда все польское общество стремилось к возрождению независимости родины.

Поводом для начала виленского дела послужила надпись на доске в одном из классов гимназии, прославлявшая Конституцию 3-го Мая. Этого было достаточно для того, чтобы начать аресты преподавателей и студентов. Так попал в тюрьму Т. Зан, математик, прирожденный лидер, на следствии взявший всю вину на себя, проведенный в Оренбургской крепости тринадцать лет. Он участвует в «тюремных» эпизодах III части поэмы. Среди прочих выведен И. Домейко, оставивший воспоминания о днях ареста. Их событийная канва совпадает с сюжетом III части. Один из арестованных, К. Пясецкий, описывает канун Рождества в бывшем Базилианском монастыре в тех же тонах, что и Мицкевич. Вместе с Заном и Домейко в III части выступают А. Фрейнд, Ю. Ковалевский (бу-

душий востоковед). Упоминается Я. Петрашкевич, секретарь общества филوماتов. В первой сцене драматической поэмы появляется Я. Янковский, неблаговидное поведение которого на следствии поэт не открыл потомкам и показал его в благородном свете.

Арест Я. Соболевского, которого Мицкевич выводит на сцену и которому вместе с Ц. Дашкевичем и Ф. Колаковским посвящена III часть поэмы, послужил возникновению в Крожах общества «Черные братья». «Братья» будоражили город листовками, в которых прославляли Конституцию 3-го Мая и Т. Костюшко. Писали письма видным гражданам города. Их цель состояла в том, чтобы доказать общность устремлений всей польской молодежи. Из Вильны прибыли важные чиновники, И. Ботвинко, Л. Байков, также будущие персонажи III части «Дзядов», и быстро раскрыли «заговор». Ученики отправились в Сибирь на каторгу, на поселения. Один из них, Янчевский, получил 10 лет тюрьмы в кандалах. После тюрьмы служил в Оренбурге.

В Кейданах сын директора гимназии Ян Моллесон, который войдет в III часть под именем Роллисона, сначала собиравшийся покончить с собой из-за несчастной любви, решил посвятить свою жизнь отчизне, отомстить за арестованных в Вильне и даже убить наместника. В гимназии появились надписи, призывающие свергнуть деспота. Моллесон-старший, не подозревавший сына, сообщил начальству о случившемся, и Ян вскоре был арестован. Опять появился И. Ботвинко, который закрыл гимназию и отдал семнадцатилетнего мальчика под трибунал. Яна и его друзей судил военный суд в Вильне. Приговоренный к смерти, но помилованный, он был отправлен на каторгу, где и умер. Эти события описывает в «Дзядях» персонаж, также пришедший из «жизни», Ян Соболевский. В сходных тонах эти события были освещены И. Лелевелем и ректором университета Ю. Твардовским в письме к куратору научного округа А. Е. Чарторыскому. Мать Моллесона молила о помиловании, посылая отчаянные письма властям, на которые те не отвечали, прикрываясь бюрократической казуистикой. Она стала одной из значимых фигур III части «Дзядов».

Список арестованных, ставших персонажами поэмы, Мицкевич дополнил именами своих друзей, участников восстания 1830 г. Так, А. Янушкевич не сидел в кельях Базилианского монастыря в Вильне, но Мицкевич был уверен в том, что он разделит бы участь друзей юности, — окажись он там. Ключевые слова III части о народе-лаве поэт доверил П. Высоцкому, начавшему восстание 1830 г. В VII сцене этой части появляются З. Немоевский, Л. Набеяк, А. Гуровский. Возможно, что Молодая Дама на балу — это Клаудина Потоцкая, вошедшая в историю

революционного движения как неутомимая помощница эмигрантов. В VIII сцене выступают Ю. Поль, филарет, участник восстания 1830 г., декабрист Бестужев [Стахеев, 1955, 7, 8]. Эти имена связывают выступления филоматов и восстание 1830 г.

Мицкевич, стремясь усилить достоверность событий, им изображаемых, упоминает мало значительных участников событий, например, сына Канисина. Известно, что полицмейстер Шлыков донес на него, рассказал о связях варшавских студентов с кадетами [Mościcki, 1908, 130]. А. Янушкевич в «Дзядях» повествует о реальном участнике событий Чиховском (хотя, возможно, здесь имеется в виду К. Махнацкий). Его арест и страдания в тюрьме реальны и страшны: инсценировка самоубийства, тюрьма с бессонными ночами и пресловутой селедкой, малые дозы опиума. Его безумие выглядит совсем неромантически. Бледный, лысый, оплывший, с остекленевшим взглядом, он потерял память. Единственной его защитой в тюрьме было молчание. Он и на свободе молчит и только иногда вскрикивает: «Нет, ничего не скажу!»

Реальны преследователи юных мучеников за свободу — сенатор И. Новосильцев, государственный советник Л. Байков, прокурор И. Ботвинко, ректор университета В. Пеликан, доктор А. Бекю. Сенатор — хитрый политик, разогнавший безобидные молодежные кружки, расправившийся с университетом. Одних он послал на каторгу, других в ссылку и всех лишил связей с родиной. Он неутомимо занимался устройством балов, большую часть времени проводя у Зубовой, урожденной Валентинович, перед которой многие поляки заискивали и унижались. Иногда она принимала во время бала несчастных просительниц, матерей заключенных. Так перемежались слезы и смех, горе и веселье, что найдет точное отражение в эпизоде с матерью Роллисона, пришедшей просить о помиловании сына во время такого бала.

Л. Байков также выведен в соответствии с историческими фактами, но под пером поэта они получили новое значение. Известно, что в марте 1829 г. Л. Байков неожиданно умер на улице в Вильне недалеко от Базилианского монастыря. Его внезапная смерть вызвала много толков, а поэту дала возможность представить ее как кару свыше. Байков умер, оставив юную невесту Зофью Хлопицкую, впоследствии известную в литературных кругах. О невесте Байкова беседуют гости на балу. Доктор — это Август Бекю, отчим Ю. Словацкого. Может быть, имея в виду родственные связи другого поэта-пророка, Мицкевич не назвал его по имени в отличие от иных членов свиты Байкова. Но в соответствии с исторической правдой вывел как приспешника властей, противника изучения истории и морально-политических наук, о чем писал и И. Леле-

вель. Его позиция во время следствия не была безупречной. Говорили, что он значительно увеличил свои доходы во время процесса. Доктор Бекю погиб в августе 1824 г. от удара молнии. Современники писали, что молния оплавил серебряные рубли, бывшие при нем. Эти детали нашли отражение в поэме. Тогда же создалась легенда о нечистой силе и о дьявольском смехе, который слышался сквозь раскаты грома, убившего Доктора.

В. Пеликан, ставший пожизненным ректором университета, славился как азартный игрок и борец со всяким вольномыслием, чем добился как наград сенатора, так и палок от студентов. М. Годлевский написал стихотворение под выразительным названием «Проклятие Пеликану». Ходили слухи, что он, поссорившись с сенатором, отравил его в 1838 г. Кроме того, на страницы поэмы попали Генриетта Ева Анквич и Марцеллина Лемпицка, знакомые Мицкевича по итальянскому путешествию. Они молятся за виленских узников, скорбят о поэте, томящемся в заключении, читают его «Баллады и романсы».

Отразилась в «Дзядях» и литературная жизнь того времени. Мицкевич собирает в варшавском салоне литераторов, исповедующих классицистские взгляды, Ф. С. Дмоховского, Л. Осиньского, который ищет античные параллели судьбе Чиховского, упоминает Ю. У. Немцевича, К. Бродзиньского. Вводит в текст поэмы подлинные литературные произведения того времени, например, А. Горецкого. Рассказ старого капрала во многом перекликается с повестью А. Касиньского «*Vivat Polonus unus defensor Magiae*» (изд. в 1845 г.). Практически это средневековый миракль, представляющий чудо Богородицы, переделанный в новеллу. Мицкевич не случайно процитировал именно этот текст. Он и сам обращался к жанрам религиозного театра.

Мицкевич в III части поэмы не изменил места действия. Первые ее сцены протекают в Базилианском монастыре при Остробрамской улице в Вильне, где содержались под стражей студенты. Затем оно переносится во дворец. В бывшем епископском дворце жил сенатор Новосильцев, который сам допрашивал арестованных. Так семантическая вертикаль — дворец / тюрьма — выстраивается в «Дзядях». В Варшаве встреча персонажей происходит во дворце генерала В. Красиньского, отца поэта З. Красиньского, который устраивал известные литературные вечера.

Обращение Мицкевича к реальным историческим событиям и лицам было важным литературным открытием. Это — не условно вымышленные герои, а люди, которых многие знали и помнили к моменту выхода III части, это — события, о которых не забывали поляки. Таким образом, поэма была не только посвящена польской истории — она воплоти-

лась в ней. Так Мицкевич приблизился к границе, разделяющей искусство и жизнь, так «Дзяды» втягивали жизнь в пределы искусства.

Поэт с большим вниманием относился к появившемуся в то время жанру исторических сцен, которые были очень популярны в двадцатые годы XIX в. Он видел в них новые формы синтеза поэзии и театра. Исторические сцены не предназначались для постановки, в чем были сходны с зарождавшейся романтической драмой. Они несли на себе печать парадокментальности. Ю. Клейнер называл их сценическими репортажами [Kleiner, 1948, 258]. Мицкевич явно ориентировался на них, создавая III часть «Дзядов». Но это был не единственный его ориентир. Тюрьма и дворец, юношество с его порывами к свободе и ничтожное светское общество, русские чиновники — вот его «исторические» зарисовки. Значимость «выхода» в действительность была не только в точной передаче исторических фактов, тем более при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что они преломлялись, трансформировались и не всегда совпадали с реальностью. Трансформации состояли в том, что поэт окружил друзей юности ореолом мученичества; их преследователей превратил в служителей сил зла, не исказив при этом их исторический облик. Так Мицкевич возвеличил современную ему польскую историю и смысл тех жертв, которые пришлось принести полякам.

Жорж Санд однажды удачно заметила, что фантастический мир находится не вне действительности, ни над, ни под ней. Он — душа всякой действительности и живет во всех ее проявлениях. Мицкевич создал, конечно, не фантастический мир, а мир сакральных значений, который стал «душой» «Дзядов». Он придал сакральные черты реальным событиям. Сакрализация истории, ее отрезка, в который жизнью был вписан сам поэт и его близкое окружение, была плодом не только его размышлений и мессианистских настроений. В таком ключе эти события воспринимали сами их участники. Находясь в тюрьме, юные филоматы «прочитывали» произошедшие с ними события в терминах, раскрывавших их высокое предназначение. Т. Зан писал о том времени: «Мы не только не пострадали, не только не ослабели, не только не утратили своего блеска и совершенства, но скорее приобрели — приобрели силу и славу. И это не искорка, а звезда, ведущая нас к небу среди разбушевавшихся стихий» (цит. по: [Inglot, 1977, 70]).

Теперь рассмотрим, как Мицкевич вписывает в реальный исторический план приметы сакрального. Точнее, он предпочел обратную ситуацию — история у него вписывается в христианский космос, который на мистериальной сцене представлялся трехъярусным пространством, ориентированным по вертикали. В «Дзядях» этот тип пространства не реал-

лизуется в конкретных измерениях. Но все же это пространство намечено в Прологе, в третьей и четвертой сценах. Здесь ангелы спускаются с небес, и ремарки гласят: «видимые сходят», «улетают ввысь». По вертикали движутся Дьяволы, которые мучат Сенатора. Только направляются они не вверх, а вниз, в ад. Как бы следуя за моралите, Мицкевич вводит в действие противопоставленные силы, которые ведут борьбу за душу человеческую и утаскивают ее в ад или уносят на небо. Ангелы сражаются за героя с посланцами ада, которые хотят завладеть его душой. Они же предвещают его освобождение. Так обычно выглядит финальная сцена моралите, когда решается судьба грешника в его загробной жизни. Тогда за него борются ангелы и посланцы сатаны, вершится суд над грешником. Мицкевич превращает финальную сцену моралите в пролог.

Невидимая вертикаль заложена в Большой Импровизации Конрада. Он стремится взлететь в небо и падает в пропасть, ибо ничем другим не может закончиться сражение с Богом. Вертикальная ориентированность просматривается в Видении Петра: преображенная, воскресшая Польша-Христос возносится на небо, на землю спускаются ее белые одежды.

Способствует вытягиванию пространства по вертикали опера Моцарта «Дон Жуан», отрывки из которой введены в восьмую сцену III части. В тот момент, когда Юстын Поль требует мести, спрашивая, кто отомстит, Петр отвечает: Бог. Звучит ария Командора, появившегося из ада. Так в тексте поэмы возникает косвенное указание на строение картины мира, напоминание о том, что ад есть и туда отправится не только оперный герой. Аду противостоит Бог, который отомстит за прегрешения на земле. Так в слове намечается то пространство, в котором на самом деле происходят все события и которое поэт не предлагает воспроизводить на сцене.

Этому пространству соответствует вечность. В драматической поэме представлено время историческое, через которое просвечивает вечность, не знающая перемен настоящего, прошедшего и будущего. В вечности все было, есть и будет. В историческом времени идет жизнь арестантов, допросы, самоубийства, ссылки, но «Дзяды» — это не плоскость, на которую нанесены линии реальных событий. Это объемная структура, и эту объемность во временных измерениях придает поэме мифологически понятое время-вечность. В нем совершается надмирный пласт сюжета. Он не возвышается над историей, а пересекается с ней, что дает повод увидеть в ней проявление вечного сакрального.

Теперь попытаемся выявить черты мистерии и моралите, заложенные в «Дзядях». В этой главе мы уже показали, как эти жанры связаны

между собой, как моралите входит в мистерию с функцией отражения вечного в частном. Точно так же они связываются у Мицкевича. Сквозь призму моралите он показывает обращение Густава в Конрада. Поэт так перестраивает моралитетные мотивы, что они сливаются с романтической драматической поэмой, образуя синтез. Его герой отвращается не от мирского, а от частного, личного и становится не праведником или святым, к чему стремится раскаявшийся грешник, а мучеником за свободу. Тема мученичества в моралите почти что обязательна. Обычно герой моралите страдает за веру, гонимый правителем-язычником.

Моралите нужен поэт, так как его действие разворачивается в условном пространстве внутреннего мира человека, строится на борьбе, происходящей в душе каждого. Только борьбу эту вели между собой аллегорические фигуры, знаменующие отдельные черты этого Каждого. Романтик стремится проникнуть в человеческую душу, чувства, выявить таинственные переходы от зла к добру, их непримиримые противоречия. Моралите вмещает в себя порыв к вере и чистоте, тему раскаяния, а также раздвоения «Я». Он предлагает верить в чудо преображения и возможное обращение. Грешник становится праведником, оставляет мир, уходит в монастырь, в пустыню, раздает имение — вот центральные мотивы этого жанра, означающие отказ от мирского, грешного и служение Богу. Мицкевича, стремившегося возвысить психологический опыт, очистить его от повседневности, возвеличить жизнь души, моралите не мог не привлечь. У него Густав обращается в Конрада.

Это обращение вторит чуду моралите. Мицкевич его так и предлагает воспринимать. Чудо для поэта — это органическая часть всякого произведения, подлинная суть жизни. «Каждое поэтическое произведение имеет в глубине органическую, таинственную жизнь, по-школьному именуемую чудом, которое, развиваясь, по мере того как ширится произведение, в стихах и песнях пробивается, как легкое дуновение из небесных краев, а в эпосе и драме приобретает видимый образ божества» [Miśkiewicz, 1955, Т. 11, 118]. В «Дзядях» это чудо — умирание и воскресение персонажа в новой ипостаси — идея универсальная для европейской культуры. «Смерть может быть расположена в середине существования (ср. инициацию), после чего происходит коренное перерождение, но существование остается продолжением прежнего бытия, а не появлением нового» [Лотман, 1973, 80].

Густав сбрасывает с себя ветхие одежды и превращается в Конрада, (ср. замену имен Савла на Павла, Симона на Петра). Преображение Густава можно интерпретировать и как одну из многочисленных версий преображения ветхого Адама, как знак встречи с вышними силами. Имя,



принимаемое Густавом, значимо, оно напоминает о главном герое поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод». Возможно, что преобразование, символизируемое сменой имени, не таит в себе антитезы. Мицкевич не наделяет Густава чертами, противоположными характеристике Конрада. Его новое имя скорее знаменует концентрацию героя на идее свободы. Напомним, что смена имени была обязательной частью в акте преобразования у Сен-Мартена, который искал в создаваемой им новой религии свободы и единства. Преобразование Густава в Конрада происходит в день осенних дзядов, что напоминает об обряде поминовения.

Некоторые персонажи моралите не были способны к раскаянию. Образ такого грешника соотносим с царем Иродом. Эпизод Ирода активно развивался в мистериях, например, в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского. Он бывал столь обширным, что практически выстраивалась вставная драма об Ироде.

Ирод совершил страшный грех, приказал убить вифлеемских младенцев, чтобы вместе с ними уничтожить только что родившегося Иисуса. За это он наказан ужасной болезнью и смертью. Попав в ад, он оттуда извергает проклятия и жалуется на свою посмертную судьбу. Такова примерная канва, по которой в мистериях развивается сюжет об Ироде, вобравший в себя также приметы пьес о власти. Выросшие на основе моралите, эти пьесы имели своим главным героем властителя. Тиран, преследующий мучеников за веру, убивающий своих соперников, часто появлялся на польской школьной сцене. Его черты приписывают Ироду в поздних мистериях.

В III части «Дзядов» можно обнаружить отзвуки драмы об Ироде [Софронова, 1982]. Конечно, «первичный» сюжет здесь размыт и сливается с историческими реалиями. Но он задает семантическую параллель историческим событиям, притом явную. Поэт, возвращаясь к евангельскому сюжету, не просто переводит исторические события в план сакрального, а дает им оценку с самой высокой точки зрения, как бы заранее обещая «падение во ад» преследователей виленской молодежи. Параллель, проведенная между участниками недавних событий и евангельским персонажем, «по мнению Мицкевича, предвещала как морально-духовный, так и исторический переворот, падение тирана и освобождение народа» [Kudęgowiec, 1973, 10].

Тема Ирода задана в предисловии к «Дзядам»: «Zdaje się, że królowie mają przeczucie Herodowe i zjawieniu się nowego światła...» [Mickiewicz, 1955, 123] — «Видимо, государи, как некогда Ирод, предчувствуют появление в мире нового светоча...» [Мицкевич, 1952, 125]. Возникает эта тема всякий раз, как на сцене появляется Сенатор или упоминается

царь. Обращаются к мотиву Ирода заключенные: «Panie! No ni sądami Pilata / Przełateś krew niewinną dla zbawienia świata, / Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną / Nie tak świętą, nie wielką, lecz równie niewinną» [Mickiewicz, 1955, 147] — «Господь! Чтоб мир спасти, когда-то, / Ты пролил Сына кровь — таков был суд Пилата. / Ты слышал суд царя — прими, как жертву, вновь / Равно невинную, хоть не святую кровь!» [Мицкевич, 1952, 148]. Священник Петр в Видении зрит Ирода, которому отдана в руки вся молодая Польша: «Panie, cała Polska młoda / Wydana w ręce Heroda» [Mickiewicz, 1955, 189] — «Се лютый Ирод встал и жезл кровавый свой / Простер над Польшей молодой» [Мицкевич, 1952, 185]. Имя Ирода звучит в речах Евы, несчастной матери Роллисона и даже жены Советника.

Образ Ирода наложен на образ Сенатора, который ведет себя сходно с ним. Центральный эпизод во вставной драме об Ироде в мистериях — избиение младенцев. Иногда драматурги предпочитали показывать только, как оно готовилось и чем закончилось. Ирод советовался с приближенными, ему приносили головы младенцев в доказательство исполнения приказа. Иногда этот эпизод представлялся и более подробно. Ирод жаждет безграничной власти и жалуется на ее тяготы. Испытывает тревогу и страх, предчувствуя свою страшную смерть. Ирод всегда окружен приближенными. Мицкевич эту линию сделал подосновой в III части «Дзядов» для создания образа Сенатора.

Сенатор, как и Ирод, выступает не один, а с приспешниками, которые напоминают слуг Ирода. Мицкевич намечает тему неверных слуг, оставивших властителя на смертном одре. Сцена гибели приспешников соотносима с эпизодом смерти Ирода от тяжелой болезни, стонущего в зловонии и покинутого всеми приближенными. Некоторые мотивы драмы об Ироде Мицкевич сосредоточивает во сне Сенатора. Этот новый Ирод видит письмо, написанное ему самим царем, орден, сто тысяч рублей. Представляется ему, что он получил новый чин. Во сне переживает тяготы власти и впадает в немилость. В нереальный план сна переносятся тревоги и страх неминуемой смерти: «Ach, umieram, umarłem, pochowany, zgnięm, / I toczą mię robaki, szyderstwa, żarciki» [Mickiewicz, 1955, 197] — «Я умираю, мертв... Уже я глени, гнилье, / И червь презрения жрет естество мое» [Мицкевич, 1952, 191]. Сенатор видит, как дьяволы раздирают его душу и одну половину тащат на край света, где начинается ад. Муки его должны продлиться до третьих петухов. Сон Сенатора, таким образом, — это манифестация кары, которая ждет грешника за гробом.

Сон, предвещающий расплату за содеянное, зачастую видел и мистериальный Ирод. В мистериях им руководят силы зла, это они нашепты-

вают ему коварные планы. Черти во сне окружают Сенатора из «Дзядов». Правда, в основном, они выполняют функции чертей из моралите, наказывающих грешника. Они охотятся за Сенатором и грозят утащить в ад. Видимо, некоторое значение для трактовки образа Сенатора, соотносимого с Иродом, могла иметь шопка (вертеп), к которой романтики относились с большой заинтересованностью. В ней представлялась пьеса об Ироде. В XIX в. она воспринималась как политическая сатира [Гусев, 1974].

Преследования виленской молодежи читаются в «Дзядях» как избивание вифлеемских младенцев. Молодость филوماتов и филаретов подчеркивается особо. Мицкевич отступает от реальности, чтобы усилить тему невинной жертвы. Их жестокое наказание, ссылка, оказывается созвучной этой теме, что поддерживается евангельским мотивом зерна, отнесенным к юным арестантам [Witkowska, 1975, 144—148].

Можно указать еще на некоторые моралитетные ходы в III части «Дзядов». Во многих моралите вводится мотив жертвы во имя другого. Герой становится на место брата, друга, слуги, чтобы принять на себя его судьбу и тем самым спасти от мучений и даже смерти. В этом мотиве видится отсылка к добровольной жертве Христа за грехи человеческие. В «Дзядях» священник Петр готов занять место Конрада в тюрьме: «*Ter młody, zgób go za mnie sługą Twojej wiary, / A ja za jego winy przymję wszystkie karę*» [Mickiewicz, 1955, 182] — «Вели, о Боже, стать ему твоим слугой, / А за его грехи принять вели мне кары» [Мицкевич, 1952, 178].

III часть «Дзядов» роднит с моралите художественное пространство, в котором происходит действие. В моралите часто противопоставляются дворец и тюрьма. Очевидно, что Мицкевич воспроизводит в поэме пространство реальное, правдоподобное. Но дворец и тюрьма, где томятся юные узники, сменяют друг друга как верхняя и нижняя точки не только реального, но и метафизического пространства. Кроме того, по замечанию Я. Винярского, тюрьма — бывший монастырь, т. е. отмеченная точка сакрального, ныне искаженного пространства [Winiarski, 1986, 280]. Дворец и тюрьма символизируют моральное возвышение персонажа моралите и падение. В соответствии с христианской трактовкой высокого и низкого высшей точкой морального состояния оказывается тюрьма, низшей — дворец. Эти точки у Мицкевича постоянно взаимодействуют. Во дворце ведутся разговоры о тюрьме, в тюрьме — о дворце. В одном случае тюрьма и дворец совмещаются. Это происходит во дворце Сенатора, куда приводят узников, а мать Роллисона стоит на коленях перед убийцей сына. Сенатора от просительницы отвлекает юная красавица, которая зовет его танцевать.

Моралитетный характер этой части «Дзядов» проявляется в развязке. Гром, который поражает Доктора, — это не явление природы, не «бег натуры», как хотелось бы думать Сенатору, а кара свыше, воплощенный вопль матери Роллисона. Этот гром среди ясного неба, считает В. Вейнтрауб, раздается по всем правилам. Неожиданно становится темно, начинается страшная гроза, и Доктор умирает под раскаты страшного хохота: «*Ktoś na ulicy (śmiejąc się). Cha — Cha — Cha — diabli wzięli*» [Mickiewicz, 1955, 250] — «Прохожий (на улице, смеясь). Ха, дьявол с ним!» [Мицкевич, 1952, 238]. Кара настигла Доктора, несмотря на громоотвод, что кажется совершенно непонятным в эпоху преклонения перед электричеством. Так вторжением внешних сил завершается жизнь одного из грешников, которые в моралите могут появляться и после смерти. Так происходит и у Мицкевича.

В последней сцене III части «Дзядов» выступают Доктор и Байков. Они — устрашающие мертвецы с длинными руками и горящими глазами. Их рвут на части черные псы, а их тела, разорванные этими адскими созданиями, оживают вновь и вновь. Как известно, расчленение считалось одной из самых страшных казней, ибо препятствовало выходу души из тела, которая в результате погибала вместе с ним. Казнь эту повторяют в «Дзядях» бесчисленное множество раз. Заметим, что аналогично описаны адские муки в романе Ф. М. Клингера «Жизнь Фауста, его деяния...». Безобразные тела мертвецов у Мицкевича кишат пресмыкающимися, жабами. Эти картины ужасов смерти отнюдь не метафизичны, а предельно наглядны, что всегда характерно и для моралите, где подробно описывались гниющие тела грешников. Они также выводились на сцену, как у Георгия Конисского в моралите «Воскресение мертвых». Мертвецы ссорятся друг с другом и даже готовы мстить один другому. Один из них поддается тут же развеивающимся женским чарам.

Появляются в «Дзядях» и неперенные персонажи моралите, черти. В сцене импровизации Конрада обступают духи слева и справа, сражающиеся между собой. Злые духи, подобно чертям из моралите, уже готовы оседлать его душу: «*Wsiąść muszę / Na duszę / Jak na koń*» [Mickiewicz, 1955, 165] — «Одним прыжком / На душу верхом / И вскачь, вскачь, / Напролом!» [Мицкевич, 1952, 164]. Они препираются между собой, поддевают друг друга рогами, кривляются и ругаются. Прячутся, едва завидев священника. Появляются черти и рядом с Сенатором. Они пугают его адом, пытаются утащить туда его душу, чтобы поджарить, играют с ним, как кошка с мышью. Вельзевул, действуя в традициях народного религиозного театра, не велит продолжать жестокие забавы — вдруг Сенатор испугается и захочет исправиться, что чертям совсем не на руку.

Черт, которого выгоняет из души Густава-Конрада священник Петр, также ведет себя, как подобает комическому черту. Он представляется простачком среди чертей: «Wszak ja diabeł prosty» [Mickiewicz, 1955, 177] — «Я черт в мизерном чине» [Мицкевич, 1952, 174]. Он беспрестанно кривляется, притворяется, что не может говорить, так как болен и хрипит, но тут же поет и танцует. Он постоянно путает языки, говорит по-польски, по-французски, по-немецки, по-английски. Отрицательные персонажи, а также представители иного мира, носители зла обычно изъясняются ломаным языком, что должно пугать, как все непонятное. Отчасти разноязычие черта может быть объяснено распространенными поверьями, о которых поэт мог слышать. Считалось, что душой человека овладевает не один черт, а несколько, и каждый из них говорит на своем языке и имеет свое имя. Священник Петр поэтому называет его стоязыкой змеей. Черт сам выкрикивает множество своих имен и так подводит итог их списку: *Legio sum*. Он ведет себя, как «обезьяна Бога», недостойный его подражатель, «трикстер и полишинель неба и земли» [Панченко, 1984, 79]. Сражение с монахом он проигрывает, Конрад приходит в себя и выздоравливает.

Мицкевич представляет эти традиционные фигуры моралите в соответствии с присущей им природой. С одной стороны, они таят в себе опасность, с другой — это комические персонажи. Обязательная амбивалентность фигуры черта соблюдается Мицкевичем, внесшим свой «вклад» в дьяволиаду романтизма. Рядом с Мефистофелем Гете, персонажами готических романов («Влюбленный дьявол» Ж. Казот), господином в сером А. Шамиссо располагаются и черти из «Дзядов». Они остаются в их привычном облике, не антропоморфизированы и ведут себя, следуя правилам, предписанным моралите.

Если образы преследователей и гонимого юношества тяготеют к моралите, то другие мотивы III части «Дзядов» имеют смысловые аналогии с мистериями — рождественской и пасхальной. С помощью мистерийных реминисценций Мицкевич достигает сложного и многозначного решения своей основной темы, поддерживаемой указаниями на реальное время действия. Петр пророчествует о рождении спасителя народа, что имеет соответствия с рождественской мистерией: «Patrz! — ha! — to dziecko uszło — rośnie — to obrońca! / Wskrziesiciel narodu!» [Mickiewicz, 1955, 190] — «Смотри, дитя спаслось, — растет / Народа дивный избавитель» [Мицкевич, 1952, 185]. Пророчество о рождении Христа входило в развернутую мистерию, выполняло в ней функцию пролога. На сцене появлялись ветхозаветные пророки, очень часто это были Валаам и Даниил.

Они предвещали рождение Спасителя. Часто эпизод пророков разрастался до самостоятельной пьесы под названием «Пророки» [Резанов, 1910, 56—132].

Пророчество Петра отнесено к празднику Рождества, к сочельнику. Сочельник, собирающий на трапезу узников Базилианского монастыря, вносит дополнительное и чрезвычайно существенное значение в сюжет «Дзядов» в целом. Трапеза в тюрьме — знак единения, она объединяет узников и стражника. Идеи обновления жизни, которые несет Рождество — Христос рождается в яслях, на соломе и первые часы своей земной жизни проводит среди животных — оказываются смыслообразующими для этого эпизода. Сейчас узники унижены, но скоро будут возвеличены историей. Сквозь призму евангельских событий, через темы праздника Рождества поэт описывает современное положение родины и один частный эпизод ее истории, тем самым поднимая его до ранга священных событий, чему служат не только развернутые сюжетные ходы, но и упоминания о времени действия. Мицкевич по всей поэме расставляет знаки, приметы будущего. Они вписываются в концепцию польского мессианизма, развивавшего идею мученичества родины как необходимой жертвы во имя будущей свободы. Есть в III части и другие мистериальные аллюзии: ангелы поют рождественские коленды, пересказывают содержание рождественских мистерий.

Мицкевич не ограничился сколками рождественской мистерии. В его замысле явно просвечивает соотнесенность III части «Дзядов» с полным циклом церковного календаря. Не только рождение Спасителя, но и его муки, смерть и воскресение стали семантической параллелью польской истории. В католической традиции Рождество занимает более значительное место, чем Пасха, и рождественская мистерия более развита, чем пасхальная. Но поэт-романтик обратился и к пасхальной мистерии, причем таким образом, что сумел осмыслить и поэтически оформить представления о движении польской истории, о будущем значении Польши в жизни Европы.

Сочетание рождественских и пасхальных мотивов образует цикл: рождение — умирание — воскресение, который, по замыслу поэта, соотнесен не только с судьбой ее главного героя, но также с народом и с родиной. Пасхальные мотивы возникают в монологе Яна Соболевского, организующем семантическую структуру первой сцены «Дзядов». Он рассказывает об отправлении в ссылку арестантов, фиксируя внимание слушателей на том, как упал один из них, Василевский: «Niesiony, jak słupek sterczący i jak z krzyża zdjęte / Ręce miał nad barkami żołnierza rozpięte» [Mickiewicz, 1955, 147] — «Несомый, он торчал, как столб, и, как снятые с

креста, руки его были раскинуты над плечами солдата». Так, непрямо, вводится центральный христианский символ, крест. Через тему распятия намечается главная идея III части «Дзядов» — принесение жертвы во имя родины.

Напомним, что иногда в польских мистериях на первый план выносилась тема мученичества Христа, символически передаваемая через устойчивый мотив пяти ран Христовых. Известно, что «в постановках он визуализировался на знаменах, перстнях, в конstellации пяти звезд, в изображениях живительных источников» [Kadulska, 1997, 11]. Героическая смерть полковника Соболевского, брата Яна, пораженного пятью пулями, имеет соответствие с этим мотивом, основанное на символике числа.

Видение Петра (пятая сцена) — это ключ не только к III части «Дзядов», но и к истории, о которой пишет Мицкевич, делая ее своим невидимым героем. Видение Петра — это поэтическое воплощение идей мессианизма. Среди жертв нового Ирода он узрел будущего спасителя отчизны. Страдания родины позволяют уподобить ее Иисусу Христу. Она видится Петру окровавленной, в терновом венце. Ее влечет на суд Европа. Суд этот оказывается судом Понтия Пилата. Галл, как и он, умывает руки, а толпа кричит: распни его, распни. Картина, возникающая в воображении Петра, вторит Страстям Христовым. Крик Галла: «Oto naróð wolny, niepodległy!» [Mickiewicz, 1955, 190] — «Вот народ, узревший свет свободы» [Мицкевич, 1952, 186] — ассоциируется с надписью на кресте: «Сей есть Иисус, Царь Иудейский» (Лк. 23, 38). Петру представляется путь Христа на Голгофу, которому вторит Польша: «Krzyż ma długie, na sałą Europę gamiona» [Mickiewicz, 1955, 190] — «В длину Европы всей тот крест раскинул плечи» [Мицкевич, 1952, 186]. Петр также слышит плач, но не Богородицы, оплакивающей смерть Спасителя, а Свободы, которая рыдает по Польше.

Поэт настойчиво сближает Видение Петра с пасхальным сюжетом. Петру чуждаются муки Спасителя на кресте как страдания его народа. Уже сказал Иисус: жажду [Ио. 19. 28]. — Польшу напоили желчью и уксусом Борус и Ракус, т. е. австриец и немец. Солдат Москаль, как когда-то один из воинов, пронзил ребро страждущего копьем. Про этого солдата, кстати, Мицкевич мимоходом заметил, что он один исправится, и Бог ему простит. Как считает Ю. Клейнер, здесь над ненавистью к угнетателям побеждает понимание русской души и вера в будущее, которое изменит историческую роль России [Kleiner, 1948, 380]. Вот народ-Христос сказал последние слова: «Боже мой! Боже мой! для чего Ты Меня оставил?» — Народ погиб, но Видение Петра на этом не заканчивается.

Мицкевич выстраивает полную параллель пасхальному сюжету. Теперь Петру видится чудесное воскресение. Как воскрес Иисус Христос, так воскреснут родина и народ. Польша в белых одеждах, под пение ангелов возносится в небо. Ее образ совпадает с образом таинственного мужа, ведомого ангелом, мужа с тремя ликами, который стоит на трех коронах, а сам без короны. Заметим, что в одной польской школьной пьесе король стоит на пяти коронах, а сам также без короны. Имя таинственного мужа — сорок четыре, вызвавшее много толкований — каббалистических, биографических (под числом 44 угадывали то Мицкевича, то Тoviaньского). Их делали и в духе учения Сен-Мартена. Как справедливо заметил В. Вейнтрауб, это число есть сакральный титул. В нем «не скрыта никакая информация, которую нельзя было бы не почерпнуть из текста Видения» [Weintraub, 1982, 246]. Это олицетворенный в числе спаситель Польши.

Видение Петра, подобно барочной мистерии, строится на принципе отражения. Он внутренним оком видит развертывающиеся перед ним евангельские события, совмещая их с событиями историческими. Так происходит соприкосновение смыслов истории и Евангелия. Они проникают друг в друга и сливаются. Так история сакрализуется. Мицкевич здесь прибегает к известному приему префигурации, только перевертывая его. Если ранее, в эпоху барокко, реальные исторические эпизоды служили для передачи евангельских смыслов, то теперь происходит обратное — в муках Христа поэту видятся страдания народа. Теперь евангельский сюжет служит историческому, наполняя его высоким значением. Исторический сюжет насыщается реалиями будущего в пророческом видении ссылки филоматов: «Patrz! Po drogach leci / Tłum wozów — Jako chmury wiatrami pędzone. <...> Ach, Panie! to nasze dzieci, / Tam na północ — Panie, Panie!» [Mickiewicz, 1955, 189] — «Возки, возки по ним / Летят, как облака под ветром грозowym. / На север, в холод, в бездорожье. <...> Там наши дети, Боже, Боже!» [Мицкевич, 1952, 185].

Знаменательно, что пасхальное Видение священника Петра, как и встреча узников, происходит на Рождество. Идея Богочеловека, человека-народа, рождения и всеискупляющей смерти сливаются. Пасхальные мотивы еще раз возникают в связи с Петром, в эпизоде, где он сам оказывается носителем евангельских значений. Не случайно Ст. Кольбушевский увидел в этом персонаже символ церкви [Kolbuszewski, 1930, 48].

В VIII сцене происходит знаменательная встреча Петра с Сенатором. Здесь Сенатор усиливает Иродовы приметы, приобретая черты всех гонителей Христа. Петр помещен в ситуацию, явно варьирующую вечный сюжет. Поэтому его фигура вырастает, стягивая воедино мессианистские



мотивы. Он не только спаситель Густава / Конрада, избавляющий его от безумия, не только заступник страдающей матери юного узника. Он сам претерпевает мучения, и в его облике проступают черты Спасителя, а его мучения переключаются с муками Христа. Петр как бы идет вслед за Спасителем. Так возрождается концепция *Imitatio Christi*. Патриотическая тема сплетается с религиозной, а религиозные значения наполняются новым, историческим смыслом.

Петр переживает суд. Сенатор заставляет Петра пить вино. «*Masz gumu kieliszek. / Nie piję*» [Mickiewicz, 1955, 229] — «Вот рюмка рома, пей! / Нет, я не пью» [Мицкевич, 1952, 220—221]. Напомним: «И давали Ему пить вино со смирною; но Он не принял» [Мк. 15. 23]. Петр не отвечает на вопросы Сенатора. Он молчит, как молчал Христос перед Понтием Пилатом. Пеликан ударяет Петра по лицу. Так издевались над Иисусом: «И некоторые начали плевать на Него и, закрывая Ему лицо, ударять Его и говорить Ему: прореки. И слуги били Его по ланитам» [Мк. 14. 65]. Речь Петра, обращенная к Сенатору, полна евангельских реминисценций: «Господи, прости ему, он не знает, что сделал» — «*Panie, odpuść mu, Panie; on nie wie, co zrobił*» [Mickiewicz, 1955, 232]. Он обращается к Сенатору на ты, чем вызывает негодование преследователей. Как Христос, он говорит притчами. Петр полон презрения, но не гнева. Добавим, что Сенатор называет Доктора и Пеликана свидетелями, характеристики которых соотносят их с евангельскими жесвидетелями.

Таким образом, сакральные значения, которые поэт придал событиям давней юности, повлекли за собой обращение к священному тексту, а также к религиозным драматическим жанрам. Мистериальные эпизоды перебиваются романтическими монологами, которые вмещают в себя свернутые мистериальные сюжеты — пасхальный и рождественский.

Есть еще одна тема, во многом определяющая единство «Дзядов» и связанная с комплексом мистериальных мотивов. Это тема матери-заступницы, которой оказывается мать узника Роллисона. Слепая и старая, обращается она с мольбами к Сенатору, пытаясь спасти сына. Ее стенания контрастируют с весельем сенаторского бала. В ее образе явно просвечивает священный образ Богородицы, рыдающей около креста. Этот эпизод мог входить в мистерии или отделяться, образуя так называемые плачи Марии (*plankty*). Образ Богородицы появляется уже в прологе. Ее тема усиливается с рассказом о поляке, которого защитила Дева Мария. Капрал повествует о своем чудесном спасении — за него заступилась Богородица. Богородице молится Ева. Богородица заступает за Конрада, просит архангелов о милосердии к нему. Мать в «Дзядях» — земная Богородица. Она защищает не только своего сына, но всю Польшу. Как из-

вестно, Дева Мария — ее покровительница. Мать Роллисона заставляет вспомнить несчастную мать из II части «Дзядов», которую выбрасывает за порог дома Злой барин. Также ее выставляет за порог Сенатор. Тема матери присутствует и в IV части «Дзядов».

Видение Петра, сон Сенатора, а также рассеянные по всей III части ключевые слова, соотносящие ее с Евангелием, имена Понтия Пилата, Ирода создают метафизическое художественное пространство, в котором действуют реальные персонажи. Они выстраивают новую аксиологию польской истории. Сакрализации исторических событий Мицкевич достигает эпиграфом, предпосланным III части. Из 10 главы Евангелия от Матфея он выбрал слова Иисуса, обращенные к Апостолам: «Остерегайтесь же людей: ибо они будут отдавать вас в судилища, и в синагогах своих будут бить вас. И поведут вас к правителям и царям за Меня, для свидетельства перед ними и язычниками» (Мф. 10. 17—18). «И будете ненавидимы всеми за имя Мое; претерпевший же до конца спасется» (Мф. 10. 22). Поэт опустил 19, 20 и 21 стих, в которых речь идет о слове: «Ибо не вы будете говорить, но Дух Отца вашего будет говорить в вас» (Мф. 10. 20). Возможно, что в этом намеренном пропуске кроется замысел поэта приблизить поэму к апостольскому слову, хотя он и не указал на это прямо.

Таким образом, скрытый намек на апостольское слово, божественная история, определяющая очертания современной польской истории, история человеческой души, рассказанная в жанре моралите, раскрывает смыслы III части «Дзядов». Они поддерживаются также мотивом сна, сквозным в этой части поэмы. Этот мотив лишает события конкретных очертаний, что позволяет поэту сделать множество сюжетных сбивов.

Сон был для романтиков «театром души». Ему придавалось огромное значение. Романтики как бы разделяли убеждение Тертуллиана в том, что Бог ежедневно показывает человеку его начало и конец, протягивает руку, чтобы усилить его веру примерами и словами с тайными значениями. «A sen? — ach, ten świat cichy, głuchy, tajemniczy, / Życie duszy, czyż nie jest warte badań ludzi! Ktoś jego miejsce zmierzy, Kto jego czas zliczy!» [Mickiewicz, 1955, 129—130] — «А сон? — Безмолвный мир, таинственная сфера, / Жизнь духа — вот предмет, достойный мудреца!» [Мицкевич, 1952, 133]. Сон был не только посланием Бога, но и антитезой обыденной реальности. Невидимыми нитями он соединял душу человека с миром духа, индивидуума — с космосом. «Это особенное, более свободное, произвольное соединение мира духовности с миром косности, это состояние, когда целую ночь распахнуты врата по всему горизонту действительности, хотя никто не знает, что за неведомые существа пролетают

сквозь них» [Жан-Поль, 1981, 123, 124]. Романтики явно подходили к идее бессознательного, верили в то, что во сне художник может уловить свои замыслы. Сам Мицкевич часто записывал свои сны. Сон для романтиков — это первая ступень искусства, на которой появляются художественные наброски.

Зачастую сон наделяется огромным смыслом, так как он есть реализация внутреннего мира человека, проекция мук совести и страданий души. В поэме Мицкевича сон объединяет два мира. Спит Узник в Прологе, и его сон определяет связь с высшими силами — небесными и силами адскими. Он же излагает концепцию сна, построенную на топосе: жизнь есть сон. Узник отрицает мнение мудрецов, что сон — это воспоминание, игра воображения. Для него сон — это мука, непосильный труд, сама жизнь. Таков первый сон в III части «Дзядов», раскрывающий представление о зиянии между жизнью и смертью, о борьбе добра и зла. Видит благоухающий, легкий и сладкий сон Ева в четвертой сцене. Он построен на природных символах. Видение Петра — сновидение-экстаз, сон-явь, сон-предсказание. О сне Сенатора мы говорили отдельно. Теперь заметим, что иногда сны персонажей переплетаются с реальностью. Увидев Петра у Сенатора, Конрад полагает, что тот ему являет-ся во сне.

Очевидно, что и в «реальных» сценах проводятся основные линии смысловой структуры «Дзядов». Пронизанные иронией тюремные сцены манифестируют внутреннюю свободу узников, которую они не утратили в заключении. Как сказал бы Жан-Поль, ирония и смех ведут их в царство свободы. Они свидетельствуют о романтическом духе III части, «для которого никакая художественная форма не может быть вполне соответствующей и только для того создается, чтобы свободный дух человека мог преодолеть ее и подняться над ней» [Жирмунский, 1914, 150]. Ирония и смех существуют в противопоставлении с трагическим началом; им пронизана эта часть поэмы, в которой явственно проступают сакральные смыслы истории.

Ее сакрализация происходит и в «Не-Божественной Комедии» Красиньского. Она — романтический суд над историей. Ц. К. Норвид однажды сказал, что если Шекспир имеет право сказать, что знает зло, Кальдерон — что знает добро, то Красиньский с полным правом может утверждать, что знает историю. Он нащупывал связи между прошлым и будущим, между историей и жизнью одного человека. Все его творчество пронизано философией истории, которая явно сливается с религиозными чувствами поэта: «Вся мудрость человеческая заключена в истории. Все предназначения рода человеческого отражаются в ней. (...) Там

мысль Бога о людях и мысль людей о Боге, связанные воедино» (цит по: [Janion, 1962, 127]).

Красиньский, как и Мицкевич, разделял мессианистские идеи, увлекался миллениаризмом, о чем свидетельствует его «Не-Божественная Комедия», которую не раз называли христианской трагедией. Сходен с ней по смыслу прозаический отрывок «Век, в котором ты живешь» и многие другие его произведения. Красиньский, как пишет М. Янион, всегда предполагал, что путь к всемирному благоденствию осеняется верой. Он знал, что всякий бунт не оправдан, что над историей не должно совершаться насилие, ибо ее начертал Бог и человек не в силах менять ее ход. Эти взгляды разделяли многие философы. Так, А. Чешковский в трактате «Отче наш» писал о том, что жертва жертв уже принесена, Христос умер за человечество на кресте, и муки невинных не принесут желаемого освобождения. Кровь не есть печать Бога. К всеобщему счастью нужно идти другим путем.

Художественные и исторические ориентиры Красиньского — это средние века. «Свои идеалы романтизм поместил в средневековье. Нельзя говорить здесь о сходстве этих двух эпох — на них следует взглянуть иначе: средневековье есть как бы подсознание и надсознание романтизма, это экстраполяция идеала, мечта романтизма о самом себе, но мечта, которая знает, что она мечта» [Janion, 1981, 11]. Одновременно поэт перенес часть действия «Комедии» в будущее. Через нее проходит тема времени: «Кто хочет предчувствовать, пусть вспоминает». Ее героини находятся в особых отношениях с ним. Панкраций, например, калечит время, за что его из него и «исключают».

Поэт полагает, что человечество должно пережить две катастрофы. Первая уже произошла. Она относится ко времени Рождества Христова, когда был сокрушен старый мир и слово Христа стало законом. Погибли все — и варвары, и римляне, но вера осталась. Теперь близится вторая катастрофа. «И стопа Бога, коснувшись земли, приведет ее в смятение и дрожь, как когда-то, во время первого пришествия», — писал Красиньский в вышеназванном отрывке. Он рисовал странные картины будущего, угрожая, что короны скоро рассыплются, как сухие листья, а огромные страны превратятся в кладбища без надгробий. Только тогда в сиянии явится на землю Христос. Красиньский предвидел апокалиптические разрушения, но страстно ждал наступления «третьего неба на земле», на которой пока находятся только ад и чистилище. Он верил в эру всеобщей любви и потому призывал беречь планету.

Его видения подчинены исторической теме. Она пронизывает все творчество Красиньского. Он разделял веру в исключительность роди-

ны, которая смешивалась с политическими иллюзиями, чисто поэтическими преувеличениями, и в этом синтезе, в котором превалировала концепция избранничества народа польского, явно сквозила патриотическая идея. Красиньский возражал против бесконечности истории. Он полагал ее конечной как и многие философы и историки его времени. История стремится не к земному граду благополучия, а к Царству Божию, считал он. Признавать бесконечность истории — значит отрицать это Царство. Красиньский в своей «Не-Божественной Комедии» и в «Иридионе» воплотил эту концепцию.

На страницах «Не-Божественной Комедии», точнее, в «Первой части Комедии», в эпизоде «Венецианские подземелья», являющемся аллегорическим завершением всей «Не-Божественной Комедии», возникает образ страдающей Польши. Она и обступающие ее персонажи утрачивают приметы реальности и становятся абсолютно условными фигурами символично-аллегорического театра. Они ведут спор об истории и участии в ней человека, о христианской любви в абсолютно театральных декорациях. Ход истории здесь знаменуют висячие сады Семирамиды и обсерватория Вавилона, сфинксы и пирамиды Египта, море и храмы Греции, появляющиеся и быстро исчезающие, как картины сновидений. Центральной темой данного эпизода выступает тема родины, разъятой на части.

Аллегорически образ Польши передается в неясном, мерцающем кладбищенском пейзаже, где деревья и кресты почти что сливаются и с трудом распознаются. Они утрачивают свои очертания и как бы перетекают друг в друга. Это движение не прекращается, так как и деревья, и кресты принимают человеческий облик. Теперь сосны-тела заполняют кладбище, кресты становятся распятыми людьми. Они испытывают муки, страдают, и это — страдания всего народа. Переживают превращение, носящее знак смерти. Оно послано не только каждому человеку, но и всему народу: «Każdy nieśmiertelny musi się jej dotknąć. — Kto jej nie zniósł, ten zginął na zawsze (...). Naród cały w Chrystusowej męce rozwieszon nad własną ziemią swą» [Kraśiński, 1973, 461] — «И каждый бессмертный должен ее (смерти. — Л. С.) коснуться. Кто не вынесет этого, тот погибнет навсегда. (...) Весь народ в муках Иисуса повис на крестах над своей землей». Под этими крестами стонут и плачут женщины и дети, и их белые одежды орошает кровь мучеников. Эту композицию, аллегорически соединяющую смысл отечественной истории и божественной, осеняет фигура распятого Христа, проступающая на небесах.

Перед нами своего рода живая картина. Ее зритель — Юноша, который произносит слова о том, что из боли воскреснет дух, но из подлости

нет воскресения. После этих слов закрывается занавес из туч, и все исчезает — и мрачный кладбищенский пейзаж, и небеса. На Голгофе убили Бога в человеке — в Польше убивают человечество в народе, но Европа не воскреснет без поляков. Без них она — как без сердца. Пока же Польша еще не воскресла, и муки ее продолжаются.

Историческая тема, принимающая сакральные очертания, звучит в финале «Комедии», в ее IV части. Здесь вера сливается с историей. Спор двух антагонистов, Хенрыка и Панкрация, решает Провидение. Ранее Бог был безучастен к катастрофе, в которой люди сами были повинны. Они пытались изменить историю, что привело их к краху. Теперь наступает равновесие между божественной и человеческой энергией. Становится ясно, что ничто в движении истории не может быть случайным, что все предопределяет, всем движет Бог, «абсолютный свидетель». Он свидетельствует «от имени вечности, причем о всей и всякой истории» [Михайлов, 1989, 91]. В предыдущих частях «Комедии» поэт показал, как человек пытается подчинить себе историю, теперь он сам и история подчиняются божественному миропорядку.

Однажды Красиньский сказал, что «история есть собрание всех деяний духа человеческого, из которого следует то, что Бог мыслит на небесах, а люди должны думать, понимать и совершать поступки в юдоли земной» [Kraśniński, 1973, 62—63]. Эту мысль он воплотил в последней части «Не-Божественной Комедии», где Бог судит историю, и на этом суде погибают оба главных героя — Хенрык и Панкраций. Над их историческими судьбами возносится крест, появляется сам Иисус.

Крест — организующий символический центр заключительной части «Комедии». Его исключительная глубина и насыщенность, способность подчинить себе и организовать практически все тексты культуры позволила поэту придать финалу своего произведения явную сакрализованность [Топоров, 1979, 116, 117]. Известно, как он был потрясен, увидев крест в Колизее. Он вспоминал о нем не раз во многих письмах, оформляя эти воспоминания в прозе и поэзии, ввел их и в «Не-Божественную Комедию»: «Я видел этот крест, богохульник, в старом, старом Риме — у подножия его лежали развалины более могущественные, чем ты, — сто богов, подобных твоему, валялись в пыли и не смели поднять к Нему искалеченных своих голов, а Он стоял высоко, простирая святые рамена свои на восток и на запад, окуная святое чело свое в лучи солнца, — можно было узреть, что Он — властитель мира» — «Widziałem ten krzyż, bluźnierco, w starym, starym Rzymie — u stop Jego leżały gruzy potężniejszych sił niż twoje, — sto bogów, twemu podobnych, wałało się w pyłe, głowy skałeczonej podnieść nie śmiało ku Niemu — a On stał na wysokościach, święte ramiona wyciągał na wschód i na zachód, czoło święte maczał w

promieniach słońca — znać było, że jest Panem świata» [Kraśiński, 1973, 392].

Чудесное явление креста — известный сакральный мотив, основным выражением которого является видение императора Константина. Крест явился ему перед битвой, сопровождаемый произнесенными или написанными словами: *In signo vinces*. Обычно явление креста соединяло земную власть и силу с христианской верой, знаменовало их неразрывность [Бадаланова, Плюханова, 1987]. Хенрык видит самого Спасителя во тьме вечной пропасти. Его снежно-белая фигура высится над ней с крестом в руках. Он над жизнью человеческой и над историей. Видение это возникает сразу после битвы, но не означает победу кого-нибудь из противников. Этот крест ее не знаменует. Здесь победитель — сам Христос. Он торжествует победу веры над безверием, победу духа. Видение Христа является не только Хенрыку, но и Панкрацию: «*Jak słup śnieżnej jasności, stoi ponad przepaściami — oburącz wspart na szabli mściciel. — Ze splecionych piorunów kogona cierniowa*» [Kraśiński, 1973, 416] — «Как снежнобелый столп, Он стоит над пропастью, опираясь обеими руками на крест, как мститель на саблю. Из сплетенных молний его терновый венец». В связи с этим эпизодом можно вспомнить поэму Блока «Двенадцать». Панкраций, ослепленный неземным светом, с воплем: «Тьмы, тьмы!» летит в пропасть. «Ты победил, Галилеянин!», — восклицает он перед смертью, повторяя слова Юлиана Отступника. Это — возглас истории, смирившейся перед Богом.

Красиньский не позволяет этому герою уйти из жизни, не прозрев. Прозрение ослепляет его, а затем убивает. Оставшись жить, Панкраций остался бы вне веры. Так Бог входит в историю и в жизнь человека. Поэтому данный эпизод, пронизанный сакральным началом, не означает отрицания истории, которую поэт называл самой совершенной поэмой, в которой хотел видеть движение к Богу, но никак не прогресс. Вне этого движения история есть наказание за преступления, совершаемые человечеством. К ним ведет бездуховность. Попытаемся сравнить эту мысль поэта с концепцией Л. Карсавина, который полагал, что за всеми физическими воздействиями скрываются психологические факты, которые для историка только и существенны: «Не развитие крупного землевладения, крепостнических отношений, не количество рабов является предметом истории, а то, что за всем этим скрывается, социально-психическое» [Карсавин, 1923, 97]. Здесь видится явное сходство. Только Карсавин замечает социальное, а Красиньский настаивает только на божественном начале, пронизывающем историю. Оба автора при этом выделяют категорию духовного.

Польский поэт оптимистически взирает на написанную им катастрофу, ибо за ней грядет Царство Божие на земле. В этом понимании исто-

рии Красиньский был не одинок. «Мессианизм помещал проблему народа в божественный миропорядок, т. е. в перспективу целей, заданных Провидением, а не природой или историей» [Inglot, 1977, 70]. Оба героя «Комедии» терпят поражение в битве с историей, которая снова в руке Божией. «Это означает, что не было правды ни на стороне Графа, ни на стороне Панкрация, она была над ними; и вновь появляется она, чтобы их покарать» [Mickiewicz, 1955, 11, 109]. Провидение вновь ведет историю, над которой не властны люди. Эта идея в «Комедии» не однотонна. Красиньский не только верит в то, что люди постоянно прислушиваются к гласу с неба. Он явно усматривает возможные колебания между царством Духа и царством Кесаря, по терминологии Н. Бердяева. Предчувствует «торжество дьявольской силы», о чем говорит название «Комедии», а также «прогрессирующее раскрытие, торжество Божией доброй силы» [Бердяев, 1990, 244, 245]. «Человеческая история для Красиньского — не божественная, она — результат неправильного распоряжения свободой. Из истории, из человеческих деяний, не основанных на Боге, может родиться только наказание за преступление, но не начало новой жизни, “новой Эпохи”, не “новый, огромный мир”» [Janion, 1971, 166].

Для того, чтобы слить воедино сакральное и светское, религию и историю в ее самой резкой форме, т. е. революцию, Красиньский тщательно выписывает пространство, в котором разворачивается финальная часть «Комедии». Ее пролог сразу намечает движение к сакральному. Под его сенью разворачивается действие и разрешаются все конфликты в финале. Его действие происходит в последнем пристанище верующих. Здесь собрались защитники прошлого. Их собрание на миг становится последним сеймом. Один из них кричит: Не позволю! Сакрализации пространства способствует образ старинного замка, сросшегося со скалой, над которым развевается знамя как символ славного прошлого польской истории. В какой-то момент герой попадает в темницу, полную орудий пыток. Здесь царство смерти: молчат гробы, темно и тихо. Таинственный хор произносит слова, осуждающие Хенрыка на вечные муки за то, что он никого не любил в жизни и не почитал.

Не только замок, свидетель истории, но и долина, его окружающая, принимает сакральные очертания. Она начинает походить на ту долину, где будет вершиться Страшный суд. Упоминания о нем звучат постоянно, как бы создавая лейтмотив всей финальной части «Комедии». Долина эта покрыта мраком, в ней толпятся люди, она «забита головами людскими, как дно морское камнями» — «Dolina cała zarzucona głowami ludskimi, jako dno morza głazami» [Kraśński, 1973, 396]. Именно в этой долине сражаются Хенрык и Панкраций. Она меняет очертания и преобразуется в поле, усеянное трупами, и будто рушится под ногами. Это за-



ставляет героя вспомнить о конце света, о том, что вечность — это зияющая чернота, без берегов и островов. Его даже посещает кощунственная мысль о том, что нужно быть Богом или никем. Но затем он осознает, что над пропастью вечности светит солнце. Оно неожиданно освещает всю людскую массу, стекающую в долину. Хенрык замирает над пропастью. В этой его позиции выявляется положение романтического героя, вечно балансирующего на границе жизни и смерти, поэзии и правды, любви и равнодушия. Он осознает, что «посреди ее Бог, как солнце, что вечно горит, сияет и ничего не освещает» — «A pośródku jej Bóg, Jak słońce, co się wiecznie pali — wiecznie jaśnieje — a nic nie oświeca» [Там же, 412]. Так в «Не-Божественную Комедию» вторгается мотив кощунственный, мотив потенциальной десаκραлизации. В культуре всегда происходит процесс, обратный сакрализации. Чтобы отрицать, нужно сначала верить. Потому вопрос о соотношении Бога и истории, доминантный в эпоху романтизма, как бы рассматривается здесь с противоположной стороны. Романтики сопротивлялись социологизации жизни, подмене теологии развивающейся социологией. Они уже предчувствовали, что произойдет, когда «религиозное чувство потерявшего веру человечества» направится «на социальность» [Бердяев, 1990, 139]. То же можно сказать о Красинском.

Выстраивание истории по вертикали, соединение земной истории с небесами, явление Бога отнюдь не в роли *Deus ex machina* — вот основной замысел Красинского. Он создал произведение о духе, провел его через испытания историей, чтобы утвердить в вечности. Дух этот выходит возрожденным из исторических катаклизмов, ибо существует всегда в развитии и противоборстве — как в своей надмирности, так и в земных формах.

\* \* \*

Оппозиция сакральное / светское проступает и в том случае, когда в литературные и драматические произведения светского характера вторгаются отдельные религиозные мотивы. Они соприкасаются со светским началом, как бы настаивая на том, что могут стать смысловой основой произведений, в которые они вошли, и непременно воздействуют на его статус.



## Молитва, икона, храм в русской поэзии

Религиозные мотивы в изобилии присутствуют в русской поэзии XIX—XX вв. Ахматова однажды сказала: «А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песне Песней» [Ахматова, 1990, 1, 83]. Заложен этот лист не только на страницах упомянутой поэтом книги. Мотивы Ветхого и Нового Завета пронизывают русскую поэзию. Они встраиваются в стихотворения на самых различных основаниях.

Возможно, что весь поэтический текст строится на сакральном слове, соответственно, пережившем трансформации. Таковы многочисленные молитвы в русской поэзии. Кроме того, сакральный круг культуры бывает объектом художественного воспроизведения, что придает произведениям оттенок сакральности, но не переводит их в разряд сакрализованных. Наиболее часто устойчивыми мотивами выступают молитва, икона и храм.

Молитва в поэзии всегда узнаваема. Она есть воззвание к высшим силам, к Господу и к Богородице. Выстраивается она как самостоятельное произведение, в котором священное слово перелagается в поэтическое. Поэт проявляет при этом определенную степень свободы в обращении с каноническим текстом. Так поступил Пушкин с молитвой Ефрема Сирина в стихотворении «Отцы пустынники и жены непорочны...». Приведем его полностью: «Владыко дней моих, дух праздности унылой, / Любоначала, змеи сокрытой сей, / И празднословия не дай душе моей. / Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья, / Да брат мой от меня не примет осужденья, / И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи» [Пушкин, 1949, 13, 373]. Вот молитва Ефрема Сирина: «Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любоначала и празднословия не даждь ми. Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви даруй ми, рабу Твоему. Ей, Господи, Царю, даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков. Аминь».

Пушкин сохраняет обращение к Господу, перечисляет те же грехи человеческие, о которых говорит Ефрем Сирин, но не просто их называет. Праздность у него стала унылой, т. е. праздность и уныние совместились. Любоначалие получило метафорическую дефиницию — змея сокрытая. Только грех празднословия перенесен в пушкинское стихотворение в неизменном виде. Поэт просит не дать их его душе. У Ефрема Сирина сказано просто: не даждь ми. Пушкин после первой части молитвы обращается к ее заключению, или третьей части, и заканчивает

стихотворение второй, прося о духе целомудрия, смирения, терпения (смиреномудрия у Ефрема Сирина), любви. Так великий поэт сумел вместить в свое произведение текст молитвы почти что в неизменном виде, сохранив ее лексику и семантику, ее торжественные интонации.

Лермонтов предпочитает вариации на темы молитв. У него молитва превращается в особый поэтический жанр, не утрачивающий связей со своей первоосновой. Одну из его молитв, «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», Даниил Андреев однажды справедливо назвал лирическим акафистом. Образ, символизирующий Богородицу, воспринимается по-этом (лирическим героем) как теплая заступница мира холодного. Лермонтов напрямую обращается к Богородице, как всякий христианин, возносящий молитву. Икона выступает здесь в функции замещения. Святому образу и самой Богородице поэт адресует свои слова.

Лермонтов не только создает свои молитвы, но и раскрывает значимость обращения к высшим силам: «С души как бремя скатится, / Сомненье далеко — / И верится, и плачется, / И так легко, легко...» [Лермонтов, 1948, 1, 89]. Говорит о непонятной прелести и благодатной силе молитвы, о том, что ее слово — это слово живое, способное придать человеку духовные силы. Поэт вступает в диалог с Богом, противопоставляя смирение веры творческому порыву, что свидетельствует об устойчивой романтической концепции поэта-творца, поэта-богоборца. Лирический герой уверяет, что только тогда обратится к Господу, когда он превратит его сердце в камень и остановит голодный взор: «Тогда на тесный путь спасенья / К Тебе я снова обращусь» [Там же, 133]. Есть у Лермонтова и пародийная «Юнкерская молитва»: «Царю небесный, спаси меня / От куртки тесной / Как от огня» [Там же, 314].

Молитвы необязательно бывают развернутыми поэтическими высказываниями. Встречаются они в неполном усеченном виде, например, у Блока во «Вступлении» ко второму сборнику «Нечаянная радость». В рукописи оно было озаглавлено «Молитва». Во «Вступлении» содержатся слова из «Отче наш»: «Да святится Имя Твое!», из кондака молитвы «О умерших», но в трансформированном виде. Поэт переносит слова молитвы на самого себя: «Со святыми меня упокой». У Ахматовой в стихотворении «Молитва» («Дай мне горькие годы недуга, / Задыханья, бессоницу, жар...») инвокация только намечена, но не разработана, что свидетельствует об отходе от канона. В «Эпизоде» ее «Реквиема» отмечен лишь акт обращения к Господу: «И я молюсь не о себе одной, / А обо всех, кто там стоял со мною / И в лютый холод, и в июльский зной / Под красную, ослепшею стеною» [Ахматова, 1990, 1, 202]. Она пишет и свои молитвы: «Я так молилась: “Утоли / Глухую жажду песнопенья! / Но нет земному от земли / И не было освобожденья”» [Там же, 79], в которых

проступают моления святого Иоанна Дамаскина, отгонявшего от себя Божий дар слова.

Эта тема актуализируется А. К. Толстым в драматической поэме «Иоанн Дамаскин». Прочитируем Даниила Андреева, отметившего «вестнический» дар А. К. Толстого и сказавшего, что в своем «Иоанне Дамаскине» А. К. Толстой сумел «с такой ясностью, обоснованностью, силой и пламенностью» выразить идею о том, «что искусство вообще и искусство слова в особенности может быть выражением высшей реальности, верховной Правды, дыхания миров иных» [Андреев, 1991, 174].

Итак, молитва в поэзии устойчива и неустойчива одновременно. Она может быть явной или скрытой цитатой или вообще не иметь соответствий с исходным жанром. Тогда молитва бывает темой, а авторское произведение — вариацией. Так как молитва существует в произведении как значимый элемент, как ядро семантического поля, то можно сказать, что поэтическая молитва представляет собой не тему с вариациями, а вариации, подразумевающие тему или прямо намекающие на нее.

Цветаева полагала, что этот поэтический жанр, столь развитый в XIX в., постепенно заглох: «Что мы можем сказать о Боге? Ничего. Что мы можем сказать Богу? Все. Стихи к Богу есть молитва. И если сейчас нет молитв (...), то не потому, что нам Богу нечего сказать, и не потому, что нам этого чего некому сказать — есть что и есть кому, — а потому, что совести не хватает хвалить и молить Бога на том же языке, на котором мы же, веками, хвалили и молили — решительно все. Чтобы сейчас на прямую речь к Богу (молитву) отважиться, нужно либо не знать, что такое стихи, либо — забыть» [Цветаева, 1991, 87—88]. Так явственно проступает тема сакрализации поэзии.

Поэты цитируют не только молитвы, но и слова церковной службы. А. К. Толстой в поэтической драме «Дон-Жуан» цитирует тропарь о умерших. Хор монахов провожает Дон-Жуана в последний путь со словами: «И невольное, и вольное / Прегрешенье отпусти!» [Толстой, 1904, 174], варьируя известное: «Покой, Спасе наш, с праведными раба Твоего, и сего всели во дворы Твоя, якоже есть писано, яко Благ, прегрешения его, вольная и невольная, и вся яже в ведении и не в ведении, Человеколюбче».

Первая строфа второго стихотворения цикла «Венок мертвым» Ахматовой начинается словами псалма: «De profundis» — «Из глубины воззвах к Тебе, Господи!». Она дает следующий эпиграф к стихотворению «Распятие»: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи» Это слова из песнопения на утрени в Великую Субботу, 9 ирмос. Продолжим его: «Егоже во чреве без семене зачала еси Сына: встану бо и прославлюся и вознесу со славою непрестанно, яко Бог, верою и любовьию Тя величающая». В

этом стихотворении есть отсылки к Евангелию: «Отцу сказал: “Почто Меня оставил!” / А матери: “О, не рыдай Мене...”». Так цитируются слова Христа: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27. 46) и вновь повторяются слова эпитафии этого стихотворения. В стихотворении «Защитники Сталина» Ахматова пишет: «Это те, что кричали: “Варраву! Отпусти нам для праздника...”» [Ахматова, 1990, 1, 248]. Эти слова косвенно отсылают к евангельской цитате (Мф. 27. 21).

В цикле Ахматовой «Венок мертвым» сказано: «Мое поколение мало меду вкусило». «Вкушая вкусих мало меду, и се аз умираю» — эпитафия к лермонтовскому «Мцыри». Может быть, Ахматова вела переключку с поэтом, но скорее всего эти слова, избранные Лермонтовым как эпитафия, у Ахматовой ведут к Первой книге Царств (1 Цар. 14. 43).

Поэзия не только насыщена молитвами и словом литургии. Иногда первые создатели молитв становятся литературными или драматическими персонажами, как у А. К. Толстого в уже упоминавшейся драматической поэме «Иоанн Дамаскин». Иоанн — это прообраз поэта, в котором явно различимы приметы сакрального. Он мечтает «жизнь смиренно посвятить / Труд, молитве, песнопенью». Он знает, что «служить Творцу — его призванье» [Толстой, 1904, 7]. Но как только старый наставник запретил ему служить Господу словом, он гонит от себя «непетые псалмы», но не выдерживает и, наконец, пишет тропарь. Так весь мир снова наполняется звуками песен Иоанна Дамаскина.

Икона, вобравшая в себя весь комплекс сакральных значений, не просто воспевается или описывается в поэзии. Она и в поэзии выступает главным знаком веры [Тарасов, 1996, 29]. А. К. Толстой в поэме о святом Иоанне Дамаскине наделяет своего героя особым отношением к иконе. Он — «боец за честь икон (...) искусства ограда» [Толстой, 1904, 6].

Очень часто святой образ бывает связан с молитвой, как в поэзии Лермонтова. Икона становится у него изображением в слове, чему примером служит стихотворение «Ветка Палестины»: «Заботой тайною хранима / Перед иконой золотой / Стоишь ты, ветвь Ерусалима / Святыни верный часовой» [Лермонтов, 1948, 1, 21]. Видимо, определение, которое получила икона, связано с ее фоном, который, как известно, может быть темным или золотым. Возможно, что ее оклад породил такое определение. Хотя поэт сосредоточивается на пальмовой ветви, привезенной из святых мест, он указывает и другие сакральные предметы: «Прозрачный сумрак, луч лампы, / Кивот и крест, символ святой...» [Там же]. Святой образ не стал здесь толчком для развития религиозного мотива. Его замещает ветка Палестины. Приведенные выше строки явно переключаются со следующим отрывком из «Бахчисарайского фонтана» Пуш-

кина: «Лампады свет уединенный, / кивот, печально озаренный. / Пречистой Девы кроткий лик, / И крест, любви символ священный».

В стихотворении Блока «Вот Он — Христос — в цепях и розах», навеянном творчеством художника Нестерова, речь на первый взгляд идет об иконе: «Вот агнец кроткий в белых ризах / Пришел и смотрит в окно тюрьмы. В простом окладе синего неба / Его икона смотрит в окно. / Убогий художник создал небо, / Но лик и синее небо — одно» [Блок, 1960, 2, 84]. Последнее слово представляется ключевым для данного отрывка, упоминание об агнце в белых ризах введено в качественно иной контекст. Агнец находится не внутри жилища, где должна бы быть икона, а снаружи — «его икона» смотрит в окно тюрьмы. Образ разрастается, и окладом становится синее небо, а сам образ всем миром: «лик и синее небо — одно». Мир сливается с иконой. Становится он и синим оком: «И не постигнешь синего ока...». Восприятие иконы в этом стихотворении приближается к давно сложившемуся, по которому икона — это мир Божий, святая Русь, которая есть «большая икона» [Тарасов, 1996, XI]. Данное предположение подтверждается дальнейшим описанием природы в этом блоковском стихотворении. От лика Христа — синего неба поэт переходит к пейзажу: «На пригорке лежит огород капустаный, / И березки и елки бегут в овраг».

Собрание своих стихов Блок назвал «Нечаянная Радость». Как замечательно написал Даниил Андреев: «Название красивое, но мало подходящее. Нет здесь ни Нечаянной Радости (это — наименование одной из чтимых чудотворных икон Божией Матери), ни просто радости, ни вообще чего бы то ни было нечаянного. Все именно то, чего следовало ждать. Радостно только одно: то, что появился колоссальный поэт, какого давно не было в России, но поэт с тенями тяжелого недуга на лице» [Андреев, 1991, 197]. Для нас же значимо само обращение поэта к иконе, пусть и опосредованное. Он сам интерпретирует свое название следующим образом: «Нечаянная Радость — это мой образ грядущего мира. В семи отделах я раскрываю семь стран души моей книги» [Блок, 1960, 369].

Ахматова не раз упоминает конкретные иконы, например, икону Софийского храма: «И если слабею, / Мне снится икона / И девять ступенек на ней» [Ахматова, 1990, 1, 119]. Видимо, имеется в виду, икона Введения во храм. Называет она Смоленскую икону Божией Матери: «А Смоленская нынче именинница, / Синий ладан над травой стелется» [Там же, 166]. В «Реквиеме» сказано: «В темной горнице плакали дети, / У божницы свеча оплыла. / На губах твоих холод иконки, / Смертный пот на челе...» [Там же, 197—198]. Таким образом, икона или называется или изображается в поэтической форме. Не раз поэты касаются правил почитания икон, как Блок в стихотворении «Инок»: «И, подходя ко всем

иконам, / Как строгий и смиренный брат, / Творю поклон я за поклоном / И за обрядами обряд» [Блок, 1960, 283].

Тема иконы разрабатывается Хлебниковым в «Береге невольников» совершенно в ином ключе. Его внимание притягивает изображение иконы на знамени: «Обвиняю! / Темные глаза Спаса / Белых священных знамен, / Что вы трепыхались / Над лавками / Русского мяса / Молча, / И не было упреков и желчи / В ясных божественных взорах» [Хлебников, 1986, 339].

В поэме «Ночной обыск» Хлебникова активно звучит тема иконы. Она становится семантическим центром произведения, насыщает его иконоборческими и богоборческими мотивами. Они дополняются противостоянием старого и нового. Возникающие в поэме религиозные мотивы ни в коей мере не освящают революцию.

Икона неожиданно привлекает внимание Матроса, только что расстрелявшего юношу в доме, где он вел обыск. Матрос удивлен — у него на груди тоже Бог. Священное изображение вытатуировано порохом: «Вон Бог в углу — / И на груди другой / В терну колючем, / Прикованный к доске, он сделан, / Вытравлен / Порохом синим на коже — / Обычай морей» [Там же, 326]. «Бог в углу» — это икона, вызывающая возмущение новых людей: «На самоварную лучину / Его бы расколоть! / И мелко расщепить. / Уголь лучшего качества!» [Там же]. Татуировка явно изображает распятие. Матрос описывает его по-своему: Христос прикован к доске, вокруг его головы терн «колючий». Другого образа Бога в данной ситуации и быть не может.

Буря гневных чувств не мешает Матросу вступить с иконой в беседу, а, может быть, и самим Богом: «Седой! не куришь там на небе? / — Молчит. / Себя старик не выдал, / Не вылез из окопа. / Запрятан в облака (...) / А он в углу глядит / И курит, / И наблюдает» [Там же]. Матрос явно стремится приблизить к себе Господа, но не приблизиться к нему. Его лик окружен облаками, которые для Матроса все равно что окопы. Так сказывается его недавний военный опыт. Он, конечно, не почитает икон, а, напротив, готов уничтожить одну из них. Ведь он уже исповедует новую веру всеобщего братства и тотального разрушения.

Матрос начинает кощунствовать, предполагая, что Бог, как и он, тоже курит. Облака ли кажутся ему клубами дыма, теплится ли лампадка перед иконой или горит свеча — ему все равно. Видимо, все же свеча кажется ему папиросой: «А тот свечою курит...» [Там же]. Свеча находится рядом с папиросой не случайно. Это семантическое противопоставление задает трагический финал всего произведения. Матрос желает не только покурить, но и выпить с Богом: «Бог! я пьян... / Я са-

могона притащу, / Аракой Бога угощу (...) пей, дядько, там в углу!» [Там же, 328—329].

Кажется, что Матрос пойдет и дальше, но вдруг, пристально рассматривая икону, замечает, что образ как бы просветляется и Бог, как он считает, превращается в девушку: «И девушек лицо у Бога, / Но только бородатое». Его глаза, «глаза передраственной синевы, / И вещи и тихие, / И строги и прекрасны, / И нежные несказанной речью, / И тихо смотрят вниз / Укорной тайной» [Там же, 327]. Так заканчиваются его святотатственные оскорбления, исчезает желание посмеяться над верой. Теперь он видит в образе тихость и кротость, красоту и строгость и начинает бояться, что Бог сойдет вниз, «взмахнет ресницами, / И точно зажег зажигалкой. / Темны глаза, как небеса, / И тайна вещая есть в них / И около спокойно дышит» [Там же]. Мотив непознанного, мотив тайны, как видим, повторяется, и невозможность приблизиться к Господу, разгадать его тайну, теперь пугает Матроса. Он как бы невзначай снова вспоминает о своем намерении покурить с ним — «точно зажег зажигалкой». Так в поэме подспудно развивается тема всепожирающего огня, который уничтожит, сметет с лица земли не только ту квартиру, где буйствует Матрос, и ее жильцов, но и все святое, что было в прежней жизни.

Можно предположить, что то, как этот персонаж вдруг увидел лик Господа, свидетельствует о том, что он все-таки догадывается, что Бог есть любовь. Но этот его образ затмевается другим: Бог есть судия. Теперь его взор нельзя назвать тихим, он подобен казни. Глаза бога — буревестники, «морские птицы, большие, синие и темные» [Там же]. Они «ныряют на дно души» пьяного Матроса, который будто понимает, что он сделал в этой жизни такое, чего уже никак не отмолить. Поэтому решительно идет в наступление, которое тут же оборачивается желанием быть наказанным. Он просит себе смерти здесь и сейчас, хочет «убитым пасть на месте, / Чтоб пал огонь смертельный / Из красного угла. / Оттуда бы темнело дуло, / Чтобы сказать ему — дурак!» [Там же, 328]. Так вновь звучит тема пожара — «чтоб пал огонь смертельный».

Смерть представляется Матросу довольно просто, но желает он ее принять из рук Господа, которого тут же принимается ругать, — из красного угла на него должно быть направлено дуло. Матрос предчувствует свою гибель и хочет покуражиться перед смертью в последний раз. Так уже заданная иконоборческая тема — Матросу хотелось расщепить икону на лучины — переходит в богоборческую. Она не только содержится в вызывающих оскорблениях вышних сил, но и достигает высшей точки в словах: «Теперь я Бога победить хочу» [Там же, 329].



Здесь Хлебников как бы принял эстафету от богоборческой линии романтизма и снизил ее, передав не вечно страдающему герою, отчужденному от общества или какому-нибудь демоническому персонажу, а «простому» революционеру, в душе которого еще теплится воспоминание о традициях. Вызов, брошенный Матросом Господу, смешивается с обрывками известной ему с детства молитвы: «Иже еси на небеси».

Бог на иконе и Матрос перед ней до сих пор будто вели немой диалог, встречаясь взорами. Как известно, Бог все видит, значит, — и пьяного Матроса. Тот, конечно, не может прозреть Господа и сражается со священным изображением. Выкрикивает всякую несуразицу, но не ожидает, что Бог заговорит с ним, но это случилось. Поэт нашел замечательное определение для его речи. Она — «рыбья», т. е. на самом деле Бог молчит, но матрос слышит его слова, в чем видится тенденция арханизировать представления об общении вышних сил с человеком. Слово Господне, как писал Григорий Сковорода, человек может услышать, но Господь человека — никогда.

Матрос уверен, что Бог «вымолвил слово, страшное слово... И это слово, братья, "Пожар!"» [Хлебников, 1986, 329]. Здесь Господь выступает в ипостаси гневного судии. Матрос и его товарищи погибают в огне, всеочищающем и грозном. Так Хлебников разрабатывает тему Божиего наказания в опоре на икону, которое создает семантический контраст с революционным богоборчеством.

Церковь в поэзии, как и икона, — объект художественного описания, непременно несущий в себе комплекс сакральных значений. Ее присутствие в пейзаже освящает природу, придавая ей новые духовные измерения. Также человек переживает в церкви трудные и счастливые минуты своей жизни. Перед церковью останавливается нищий с протянутой рукой, как у Лермонтова: «У врат обители святой / Стоял просящий подаянья...» [Лермонтов, 1948, 1, 175]. В церкви происходит обряд, как у Некрасова в стихотворении «Свадьба»: «В сумерки в церковь вхожу. Малолюдно, / Светят лампы печально и скудно (...) нет богомольцев, не служба теперь — / Свадьба» [Некрасов, 1988, 131]. Блок делает церковь местом встречи с возлюбленной в стихотворении «Холодный день»: «Мы встретились с тобою в храме / И жили в радостном саду» [Блок, 1960, 2, 191]. Пишет он о «глубоких сумерках собора»: «В глубоких сумерках собора / Прочитан мною свиток твой» [Там же, 338]. Это строки из поэтической переписки с поэтом Иваном Рукавишниковым, ответ на его стихотворение: «Вешаю список в притворе храма...». Церковь становится последним приютом раскаявшегося грешника. А. К. Толстой в драматической поэме «Дон-Жуан», посвященной памяти Моцарта и Гофмана,

оставляет Дон-Жуана жить после встречи со статуей. Великий грешник заканчивает свои дни в монастыре, о котором сказано лишь: «Монастырь близ Севильи...».

Церковь бывает той сакрально отмеченной точкой, от которой поэт отталкивается в своей медитативной лирике. Ф. И. Тютчев через описание лютеранской церкви и обряда проникает в суть протестантской веры: «Я лютеран люблю богослуженье, / Обряд их строгий, важный и простой — / Сих голых стен, сей храмины пустой / Понятно мне высокое ученье» [Тютчев, 1957, 95]. Пустота, отсутствие икон и всякого декора для поэта — знак священного. Значит, здесь пустота несет в себе значения сакрального.

Церковь именуется в стихотворении домом веры, а сама вера становится домом: «Но дом ее уж пуст и гол стоит», но в то же время она «еще... не перешла порогу, / Еще за ней не затворилась дверь...» [Там же]. Так через концепт дома-храма Тютчев выстраивает свое программное стихотворение, в котором храм является смысловым ядром. Через него он передает свое понимание лютеранства, глубокие различия в отношении ко времени земной жизни у лютеран и православных: «Но час настал, пробил... молитесь Богу, / В последний раз вы молитесь теперь» [Там же].

Может образ храма конкретизироваться. Ахматова упоминает Ионинский Киевский монастырь и Киево-Печерскую Лавру. Софийский собор присутствует в ее стихотворениях: «И в Киевском храме Премудрости Бога, / Припав к солее, я тебе поклялась...» [Ахматова, 1990, 1, 119]. В поэзии вообще не раз описываются конкретные церкви и монастыри.

Так, Лермонтов в стихотворении «Оставленная пустынь предо мной» пишет о Воскресенском монастыре. В рукописи сделаны пометы: «Написано на стенах жилища Никона 1830 года», «Там же в монастыре». Следовательно, это произведение создавалось под впечатлением поездки поэта в Новый Иерусалим. Оставленная пустынь — это скит Никона. Поэт, расставляя приметы сакрального, переводит тему скита (храма) в иной регистр. У него появляется романтический мотив руин, содержащий в себе противоречивые значения.

С одной стороны, в нем сохраняется идущее с давних пор значение, связанное с темой смерти: *Et in Arcadia ego*. Руины напоминают о времени и вечности. С другой — они становятся неотъемлемой частью романтического пейзажа. Скит в стихотворении Лермонтова представляется заглохшим. Ставни его проржавели. Повсюду зеленеет мох, растет полынь. Но «храм оставленный — все храм». Он «все без слов / Нам гово-

рит о таинствах гробов» [Лермонтов, 1948, 1, 157]. Тема романтических руин сливается с образом церковной службы, которая здесь была когда-то. Треснувший колокол уж больше не звучит. Монашеская братия не спешит ко всенощной.

Лермонтов пишет о Воскресенском соборе как о готическом здании: «Передо мной готическое зданье / Стоит как тень былых годов» [Там же]. Как видим, здесь поэт сделал попытку представить храм в романтическом ключе. Для романтиков готика была излюбленным архитектурным стилем. Готический собор для них — совершенное выражение стремления искусства к идеалу. О готике всегда вспоминали, описывая прошлое, хотя сама эпоха романтизма на самом деле предпочитала эклектичность, но в ней явственно проступала «неоготика», свидетельствовавшая о преемственности средних веков.

Войдя в монастырь, пишет поэт, люди теперь не увидят образ «божеской могилы», стоявшей среди золотых колонн, «где теплились паникадилы, / Где лик отшельников звучал» [Там же]. Мотив храма определяет воспоминание о том, кто похоронил здесь свои чувства, но «ни вериги, ни клобук / Не облегчают наших мук» [Там же]. Несмотря на запустение, храм все равно вызывает «чувствованье» того, «чему нет слов, / Что выше теплого участия, / Святей любви, спокойней счастья» [Там же]. Поэт довольно бегло касается храма, в стихотворении нет изображения его интерьера. Он говорит о нем в будущем прошедшем времени и видит его почти всегда снаружи. Храм образует особый мотив, определяющий темы времени и веры.

Однажды эти темы у Лермонтова концентрируются в символе креста («Крест на скале»). Поэт мечтает забраться на высокую скалу, где высится черный деревянный крест, «гниет он и гнется от бурь и дождей» [Там же, 151]. Только там поэт сможет молиться и плакать: «И после я сбросил бы цепь бытия / И с бурей братом назвался бы я!» [Там же, 152].

Храм предопределяет мотив колокольного звона, становящийся в поэзии самостоятельным. Его распространенность, видимо, объясняется разработанностью оппозиции видимое / невидимое в эпоху романтизма. Романтик, когда говорил о невидимом, прежде всего имел в виду дух. Но также он внимательно следил за знаками-символами, которые лишь напоминали, предвещали, указывали на нечто невидимое. Ремарки у А. К. Толстого к «Дон-Жуану» гласят: «Слышно протяжное пение. Входят, попарно, братия с зажженными свечами; Раздаются мерные удары отходного колокола; Слышно постепенно удаляющееся пение, сопровождаемое колокольным звоном» [Толстой, 1904, 1, 172—175].

Также через код звука описывает монастырь Лермонтов. В стихотворении «Оставленная пустынь предо мной», написанном в Новом Иеру-

салиме. Унывный глас теперь молчащего и треснувшего колокола когда-то призывал к молитве, печально размышляет поэт, или лирический герой. В стихотворении, написанном в Новгороде, поэт также упоминает колокол, служивший вольности на башне вечевой. Еще в одном стихотворении, «Метель шумит, и снег валит...», Лермонтов вновь обращается к этому мотиву: «Но сквозь шум ветра дальний звон / Порой прорвашия гудит; / То отголосок похорон» [Лермонтов, 1948, 1, 216]. Радостный пасхальный звон не слышен в стихотворениях Лермонтова, хотя однажды упомянут благовест.

Стихотворение «Метель шумит...» построено на художественных определениях звона: «То звук могилы над землей, / Умершим весть, живым укор, / Цветок поблекший гробовой...» [Там же, 217]. Завершается оно эмоциональным восприятием печальных звуков. Они пугают сердце и возвещают конец земных мук. Монастырские колокола звучат в другом лермонтовском стихотворении: «Кто в утро зимнее, когда валит / Пушистый снег...». Лирический герой внимает звону, борющемуся с ветром, и ветер уносит его в небо. «И этот звон люблю я!», — заявляет он. Этот звон для него — цветок могильного кургана. Вспомним, что в стихотворении «Метель шумит...» колокольный звон именуется цветком поблекшим, гробовым. Могила, курган в стихотворении «Кто в утро зимнее...» превращается в мавзолей, который становится еще одной дефиницией колокольного звона. Его не заглушат несчастья людей и даже рок. Он «высокой башни мрачный властелин (...) он чужд всему, земле и небесам» [Там же, 223]. Еще одно стихотворение, «Унылый колокола звон», также посвящено этому мотиву. Этот звон потрясает душу поэта, напоминает о вечности и надежде.

Ахматова также выделяет мотив колокольного звона: «Здесь сильнее всего от Ионы / Колоколни Лаврские вдали»; «И в голосе грозном софийского звона / Мне слышится голос тревоги моей» [Ахматова, 1990, 1, 105]. Здесь через код звука происходит не только приближение к храму, но и отыскиваются созвучия настроению поэта, или лирического героя.

Итак, храм — это художественное пространство. Также он знак святости в грешном мире. Церковь зачастую описывается через восприятие человека, наделенного внутренними переживаниями. Она может даже не присутствовать в тексте. Ее символизирует колокольный звон. Так визуальный код переводится в звуковой. Разнообразие способов изображения знаменательной точки сакрального пространства, какой является церковь, объяснимо: «Для открытого пространства церковь и монастырь — более “высокие” знаки святости по сравнению с маленькой иконой» [Тарасов, 1996, 25].

Церковь также может выступать на правах приметы ландшафта, что характерно и для поэзии XX в. Н. М. Куренная показала, как обращение к церкви, как и к молитве, и к иконе, характерно, например, для лирики Н. Рубцова [Куренная, 2001, 54—56]. Примечательно, что точно так же сливается изображение храма с пейзажем в словенской поэзии [Т. И. Чепелевская, в печ.]. Может храм в поэтическом слове кумулировать в себе идею веры, способствовать раскрытию чувств верующего, конечно, как и икона. В поэзии она не только упоминается, но становится самостоятельным мотивом и даже центральной темой, собирая вокруг себя приметы иконопочитания, но также, как мы показали, и богоборчества.

Таким образом, невербализованные феномены религиозной культуры входят в литературу, как и слово молитвы, которая то цитируется довольно полно, то намечается лишь штрихами. Бывает, что одного ее слова достаточно, чтобы создать нужные ассоциации. Кроме того, молитва — это и самостоятельный поэтический жанр, способный к трансформациям. Сакральное начало постоянно присутствует в светской поэзии, как бы освещая ее изнутри. Святые и грешники, странники, отцы церкви, евангельские персонажи, Сам Христос, праздник Пасхи, церковные обряды, церковь — воображаемая и реальная — со звоном колоколов, иконы и праздники икон, молитвы, слова службы, ветхозаветные сюжеты и евангельские входят во многие поэтические произведения.

\* \* \*

Существует еще один вариант отношений сакрального и светского, при котором между ними внешне не происходит активного взаимодействия. Оно остается только намеченным. Тем не менее и этот вариант очень значим, тем более, что встречается он в литературе довольно часто. Сакральное слово, проживая длительную жизнь в культуре, попадает в светские произведения разных эпох, выполняя множество функций. Оно может поднимать их ранг, вступать с ними в диалог, освещать своими смыслами и даже пародироваться. Таким образом, сакральное слово способно вступать в отношения с произведением, не претендующим ни на принадлежность к сакральному кругу культуры, ни на сакрализованность.



## Сакральные названия и эпиграфы светских произведений

«Partes minores», к которым относятся название произведения, глав, эпиграфы, комментарии, примечания, оглавление, как пишет А. В. Михайлов, входят в его структуру и являются неотъемлемой частью целого [Михайлов, 1997, 77]. Поэтому они также требуют изучения, которое и ведется [см. Красильникова, 2001; Цивьян, 2001]. Изъять их из контекста произведения — значит нарушить его единство, лишить важных ориентиров. В названиях, эпиграфах, примечаниях всегда заложена художественная информация, и она совершенно не случайно вынесена за пределы основного корпуса текста. Так отмечаются важные смысловые «точки», проецируемые на собственно произведение.

Очевидно, что отнюдь не всегда произведение снабжено и комментариями, и эпиграфами, и примечаниями. Они не являются непременно и обязательными средствами оформления произведения. Их наличие определяет литературная культура эпохи и в определенной степени мода. Их полный набор, например, типичен для эпохи барокко. Они нарочито опускаются в литературе XX века. Автор волен распоряжаться ими по-своему: например, он может увеличивать число однородных «малых частей», предварять произведение не одним эпиграфом, а многими, давать развернутые примечания или опускать их. Подобную свободу он не в состоянии проявить только относительно их местоположения. Заглавие постоянно занимает только ему присущее место — оно вынесено на обложку книги. «Эпиграф же, или группа эпиграфов, должен уместиться в тесном пространстве между заглавием произведения и начальной строкой его текста» [Кржижановский, 1994, 40].

Некоторые «малые части» произведения являют собой своеобразную раму, значительная часть которой находится в его пределах, но на особых условиях. Имеются в виду названия глав. Потому эта рама является внешней и внутренней одновременно. Элементы рамы существуют на особых условиях, так как не только имеют закрепленное за ними место, но и всегда выделены графически. Так они как бы надстраиваются над текстом и непременно вступают в диалогические отношения с ним. В этих отношениях необязательно на первый план выходит собственно текст. Тщательная работа Ахматовой с эпиграфами хорошо известна. «Насыщенность текста *чужим словом* мировой культуры, усвоенным и присвоенным себе, столь велика, что эпиграф воспринимается как своего рода выплеск из текста, по некоторым едва ли

не формально-композиционным требованиям оказавшийся впереди» [Цивьян, 2001, 188].

Обратимся теперь к названиям произведения, чтобы сказать о том, что их отношения с текстом бывают достаточно напряженными. Эту напряженность создает, в том числе, соотношение сакрального и светского. Между ними существует смысловой разрыв, специфическое зияние, которое исчезает по мере вхождения и проникновения в текст. Когда это происходит, текст раскрывается полностью. Он входит с названием в гармонические отношения, через него подступает к сакральному кругу культуры, не нарушая его границ.

Это происходит потому, что смысловая энергия сакрального названия чрезвычайно велика. По мере продвижения в светское произведение оно окружается множеством смысловых коннотаций и всегда готово подойти к ядру сакральных значений, хотя его и сдерживает текст. Так сакральное название постоянно подпитывает произведение, выступает как его кульминационная точка, как особый семантический сигнал. Оно корректирует его семантическую структуру, заранее предполагая тип прочтения и интерпретации. Сакральное название способствует построению такой семантической ситуации, при которой его смыслы отпечатываются на произведении. Так рождается его тонкий второй план. Название создает иногда едва заметное, а иногда и вполне определенное и всегда постоянное колебание между сакральным и светским, что способствует полноте смыслов произведения, охраняемых и поддерживаемых названием.

В результате того, что сакральное и светское, т. е. название и текст, организуют единое пространство, намечается процесс сближения сакрального и светского, но только не нарушение границы между ними. Если бы это произошло, то тогда появилась бы на свет сакрализованная форма, на что у названия не хватает энергии. Произведение вбирает в себя сакральные смыслы через него, и только. Таким образом, соотношение сакрального названия и светского произведения являет собой лишь подступы к сакрализованным формам, которые так и не реализуются. Это и есть еще один вариант взаимодействия сакрального и светского в культуре.

Автор через название дает читателю возможность взглянуть на свое произведение еще до погружения в него, помогает ориентироваться в нем при чтении, предупреждает о поворотах сюжета и о появлении героев. Он таким способом выстраивает будто свернутый путеводитель, намечающий способы восприятия текста, задающий в значительной мере его художественные параметры. Кроме того, он способствует раскры-

тию его строения. Этот путеводитель может быть многосложным и даже носить повествовательный характер, дополняться различными пояснениями, которые выстраивают как бы второе, пояснительное заглавие. Немало и лаконичных названий произведений. Иногда они вступают во внутренний диалог с основным текстом или, напротив, вторят ему во всем.

Как писал С. Кржижановский, «слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облекает текст и смысл, вправе выдавать себя за главное книги» [Кржижановский, 1994, 13]. Автор исследования поэтики заглавий замечательным образом указывает на постепенность процесса взаимодействия текста и названия, на медленное «разворачивание» названия в книгу. Этот удачно найденный образ позволяет С. Кржижановскому остроумно назвать книгу развернутым до конца заглавием, а заглавие и произведение — микро- и макро-книгой. «Заглавие — книга *in restricto*; книга — заглавие *in extenso*» [Там же].

Между заглавием различных типов и произведением существуют интертекстуальные отношения. Названия «являются своего рода толкачами текста: они как бы спрятаны за двигающимися сквозь сознание читателя страницами текста и лишь с последними его словами делаются понятны и нужны, получают логическую наглядность, которая до того ощущалась неполно или вовсе не ощущалась» [Там же, 31]. Таким образом, не только название раскрывает смысл произведения, но и произведение определяет круг значений названия.

«Заглавие содержит в себе программу литературного произведения и ключ к его пониманию. Формально выделяясь из основного корпуса текста, заглавие может функционировать как в составе полного текста, так и независимо — как его представитель и заместитель» [Фатеева, 2000, 138]. Оно несет огромную смысловую нагрузку и сообщает о литературном герое: «Евгений Онегин»; о сюжетной коллизии: «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; о художественном пространстве: «Далеко от Москвы»; о времени: «Девяносто третий год».

Возможно, что заглавие расширяется и включает в себя всю эту информацию. Все названия соотносятся с семантическим планом произведения, выделяя «главное» в нем и задавая дополнительные параметры. Возможно, что названия нацелены только на семантику и внешне никак не соотносятся с текстом. Они не вытягиваются из него, не намекают на сюжет или героя, а придаются произведению как бы извне. Такое называние произведения можно сравнить с тем, как человек наделя-



ется именем. Имя-название черпается из многих сфер культуры. Нас интересуют те случаи, когда наименование берется из сакрального языка. Этот язык постоянно находится в соотношении с языком светским.

Обычно сакральное слово, ставшее названием, бывает хорошо известно читателю. Чтобы стать названием, оно заранее перемещается из сакральной культуры в светскую и входит в культурный обиход, естественно, не утрачивая своих корней, хотя возможно, что его соотношение с источником не находится на поверхности. В противном случае задача автора — столкнуть сакральное и светское в пределах одного текста — не будет восприниматься читателем, который не только «узнает» название и припоминает его смыслы, но и обогащает слово Священной Книги дополнительными ассоциациями.

Сакральное название должно быть понятным, известным, уметь активизировать «пространство языковой памяти» еще и потому, что в противном случае читатель не будет в состоянии проникнуть в суть соотношения текста и названия [Там же, 50]. Это значит, что читатель всегда должен уметь отослать название к источнику, хотя «степень узнаваемости неатрибутированного заглавия всегда выше, чем просто цитаты, поскольку оно выделено из исходного текста графически» [Там же, 139]. «Узнать» цитату, ставшую заглавием, помогает автор, который поддерживает название в тексте или прямыми повторами «имени» произведения, или косвенными отсылками к нему, указаниями на тот круг текстов, в котором это «имя» пребывало первоначально, хотя это происходит не всегда.

Рассмотрим теперь несколько сакральных названий светских произведений русской и польской литературы XIX—XX вв., обращая внимание на те изменения, которые переживает сакральное слово, превращаясь в название, на характер его соотношенности с произведением. Эти названия ведут свое происхождение от наименования великих праздников, являются библейскими цитатами — полными или усеченными. С сакральным словом, ставшим названием, писатель, как мы постараемся показать, может обращаться достаточно свободно и придавать ему дополнительные смыслы.

Становясь названием светского произведения, сакральное слово остается неизменным, как у Л. Толстого. Он назвал свой роман «Воскресение». Дав роману название великого церковного праздника, писатель как бы закрепил его изображением Пасхи и пробуждения весенней природы. Затем название расширяется и разворачивается в тему духовного возрождения героя, которое в начале романа даже не предвидится, так как «жизнь хронического преступления заповедей божеских и чело-

веческих» только начинается для Нехлюдова [Толстой, 1953, 13]. Праздников праздник, Пасха, оказывается для него роковой границей: «Все это сделалось в ночь после светлого Христова Воскресения» [Там же, 60]. Свое падение Нехлюдов начинает в священный момент причастности каждого к божественному началу. Задав, таким образом, через одну из главных точек церковного цикла конечную цель духовного развития героя, Толстой «разводит» Воскресение и духовное воскресение человека, показывая трудный путь к нему.

Сакральное название романа не повисает в воздухе и поддерживается сакральным словом внутри него. Его финал сплошь состоит из евангельских цитат, которые частично вошли в ряд эпитафий (Евангелие от Иоанна, Матфея, Луки). Они как бы окаймляют текст. Полностью семантическая рама выстраивается благодаря эпитафиям, имеющим прямой адресат в романе. Они как бы предсказывают формирование отношений героя с Катюшей Масловой, через которые он постепенно осознает смысл своей жизни. Л. Толстой цитирует Евангелие от Матфея: «И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь?» (Мф. 7. 3); «Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз» (Мф. 18. 22). Из Евангелия от Иоанна он выбирает следующие слова: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин. 8. 7). Эти слова не раз повторяются в романе, становясь смысловой доминантой, поддерживаемой частыми упоминаниями имени Марии Магдалины. Итак, тема Воскресения, заданная заглавием, индивидуализируется и обогащается рядом других сакральных смыслов в эпитафиях, а также в романном слове.

Сакральное слово, ставшее заглавием, может сталкиваться со словом светским и получать такие дополнительные определения, которые отнюдь не уточняют его смысл, а резко изменяют и даже переворачивают, что приводит к преднамеренной кощунственной игре. Это происходит в названии повести Р. Братного «*Kieperskie zmartwychwstanie*» («Поганое воскресение»). Писатель ведет эту игру с тем же сакральным словом, которое избрал для своего названия Л. Толстой. Вероятно, здесь можно усмотреть намек на название произведения классической русской литературы.

Р. Братный разрешает себе большую свободу в обращении с сакральным названием. Появление определения, приданного Воскресению, — паршивое, поганое, — объясняется тем, что оно индивидуализируется, но совершенно иначе, чем у Л. Толстого. Определение это заранее отрицает возможность воскресения героя, с которым автор не сопрягает идею возвращения к жизни и духовного обновления. Такого героя в

старинной литературе именовали бы великим грешником. Он совершил такое количество грехов, что истинное воскресение для него невозможно. За ним нет только убийства, но он убивал в себе и в людях дух. Он вступил в брак по расчету, соперничал с сыном из-за женщины, стал предателем по отношению к брату — разорвал все родственные связи. Наука, которой занимался герой, «надежда нашей молодой социалистической истории», была для него только средством достижения благополучия и достатка [Bratny, 1981, 15]. Он сам не считает свои поступки безнравственными, потому не способен к рефлексии; в переводе на сакральный язык — к раскаянию.

Основным сюжетным мотивом в романе Р. Братного является мнимая смерть героя. Его по ошибке объявляют погибшим, и он оказывается в стране мертвых, ибо живые его не узнают и не видят, хотя эта ситуация на первый взгляд выглядит как цепь недоразумений и случайностей. Герой пытается общаться по телефону, но и эти попытки ни к чему не приводят. Так Р. Братны оживляет народные мифологические представления о смерти через коды слуха и зрения. Его видят и слышат, принимают у себя только давние друзья, супружеская пара, давно живущая в лесничестве, т. е. в ином для героя пространстве, вдобавок противопоставленном столице. Контакт с ними как бы подготавливает реальный, а не только мнимый уход из жизни главного героя. Тема смерти набирает свою силу — друг героя находится при смерти и правильно готовится к ней. Главный же герой считает, что возврат к миру все-таки еще возможен, что социальная смерть еще не окончательно разорвала его связи с жизнью. Правда, сначала он и не хочет этого возвращения, а потом не может его совершить.

Он не в состоянии раскаяться и пережить обновление и в итоге решается на самоубийство. Кончает с собой в весеннем лесу, где «ustami dotknął ziemi, coś do niej mówił, płakał, bełkotał» [Там же, 112] — «губами коснулся земли, что-то говорил ей, плакал, бормотал». Этот жест известный этнолингвист Е. Бартминьский рассматривает как знак почитания земли, который знаменует прощание с родиной, благодарность за возвращенное здоровье, просьбу о благополучии. Он имеет в себе христианские и языческие коннотации [Bartmiński, 1998, 35]. Это также жест покаяния, который, например, вводит М. Конопницка в поэму «Пан Бальцер в Бразилии» [Там же, 39]. Герой Р. Братного приносит покаяние земле. Его рыдания и сбивчивая речь — способ войти с ней в контакт. Только ей он может сказать последние слова. Прощаясь с ней, он прощается с жизнью. В этом эпизоде возможно усмотреть еще одну литературную ассоциацию. Раскольников у Достоевского, залитый слезами,

«стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем» [Достоевский, 1970, 406].

Воскресение-возвращение к прежней жизни героя Братного не состоялось. Ему осталось только умереть. В смерти он мог бы обрести воскресение, но, будучи законченным атеистом, не верит в жизнь вечную. Грехи тянут его в пространство окончательной смерти. Таким образом, спроецировав сакральную тему на человека карьеры, олицетворяющего средоточие грехов в их современном исполнении, писатель уже в заглавии предупреждает, что его герою нет спасения ни в жизни, ни в смерти, что его попытка воскресения обречена на неудачу. Эта сакральная тема в тексте романа поддерживается только эпизодом целования земли.

«Малый Апокалипсис» («Mała apokalipsa») Т. Конвицкого — название, отсылающее к Откровению Иоанна Богослова. Писатель своим определением не искажает названия священной книги, но лишает его космичности, «уменьшает» в размерах, на что указывает приданное ему определение. Конвицкий так же, как Братны, индивидуализирует сакральное название и присваивает Апокалипсис герою, от имени которого ведет повествование. Писатель подчеркивает эту индивидуализацию притяжательным местоимением — *мой*. Герой употребляет его по отношению к Апокалипсису. Он рассказывает о том, что видит и что с ним происходит, но ему не посылается видение, как пророку. Перед ним жизнь реальная, но смотрит он на нее отчужденно, усматривая в ней абсурдные картины всеобщей разрухи и деградации. Он видит Варшаву, а за ней стоит вся Польша и далее мир, которому скоро придет конец. (Анализ этого романа в утопических терминах проводится в IV главе нашей книги.) Итак, определение Апокалипсиса, вынесенное в заглавие, — *малый*, таким образом, не столько сужает, сколько умаляет его объем.

«Малый» Апокалипсис не предсказывает, а изображает катастрофу как совершающуюся, но не одномоментно. Писатель, задав в названии сакральные смыслы, придает своему произведению особое звучание, предлагая увидеть в современном мире опасность, сравнимую с той, которую предвещает Иоанн Богослов. Параллелей великим обещаниям нового неба и новой земли в романе нет. О преображении мира ничего не говорится, что вызывает тему обреченности человечества и каждого индивидуума, против которой восстает главный герой.

Если Конвицкий назвал свое произведение, цитируя наименование Откровения Иоанна Богослова, то многие другие писатели черпали из этой книги цитаты и делали их названиями своих романов и повестей. Так, название романа В. Д. Дудинцева «Белые одежды» явно отсылает к словам Христа: «И будут ходить со Мною в белых одеждах, ибо они дос-

тойны. Побеждающий облечется в белые одежды; я не изглажу имени его из книги жизни» (Откр. 3. 4—5). Это название никак не поддерживается текстом советского романа.

Б. Савинков черпает названия своих произведений — «Конь вороной» и «Конь блед» — также из Апокалипсиса, в котором ведущими символами выступают конь белый, рыжий, вороной и бледный. «...Конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец» (Откр. 6. 2), по мнению многих эзегетов, олицетворяет Слово Божие. «...Конь рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга» (Откр. 6. 4) знаменует начало кровопролитных войн. «...И вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей» (Откр. 6. 5). Это символ голода, так как мера в руках всадника «указывает на ограничение выдачи хлеба» [Комментарий к Ветхому Завету, 1983, 2256]. Затем появляется «...конь бледный, и на нем всадник, которому имя "смерть"; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными» (Откр. 6. 8). Этот образ олицетворяет «губительные силы, вырвавшиеся на просторы земли» [Комментарий к Ветхому Завету, 1983, 2256].

Остановимся на романе Б. Савинкова «Конь вороной», в котором также мелькают образы других апокалиптических коней. Это название писатель анализирует в предисловии, отходя от его канонической интерпретации. Он лишает его коннотаций с темой голода и смотрит на меру как на весы «непоколебленные», что вызывает ассоциации с непременным атрибутом античной богини правосудия. Эти апокалиптические весы высятся над всеми персонажами романа, в предисловии к которому Савинков пишет: «Субъективно, конечно, все правы. Правы "красные", "белые", "зеленые". Поэтому я и назвал повесть не "Федя", а "Конь вороной". — И вот конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей (Откр. 6. 5). Мера, т. е. непоколебленные весы, ибо чаши весов не колеблются оттого, что Жорж, или Вреде, или Федя не ведают, что творят» [Савинков, 1989, 46].

Такая интерпретация названия проецирует апокалиптический образ на гражданскую войну в России, цели и правда которой не ясны никому из героев романа. Задав тему меры, Савинков как бы распыляет ее, настаивая на случайности поступков, в том числе, и самых жестоких, а также на общественной дезориентации героев. Среди этого хаоса выделяется устойчивая линия чудовищной усталости Жоржа от бессмысленных зверств революции и контрреволюции и непоколебимость главной героини. Писатель при этом выражает уверенность в том, что непоколебимые весы, объективно склоняются «одной своей чашей, той, на кото-

рой «последняя и решительная борьба за жизнь и благоденствие трудового народа» [Там же]. Так предисловие, еще одна «малая часть» книги, входит в отношение с названием.

Сакральное название романа поддерживается эпиграфами. В одном из них введен образ зловещего коня. В другом цитируются слова из Первого Соборного Послания св. Апостола Иоанна Богослова: «А кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме, и во тьме ходит, и не знает, куда идет, потому что тьма ослепила ему глаза» (Ин. 2. 11). Эта цитата явно нацелена на тему кровопролитной гражданской войны. Кроме того, в отношении с названием входит текст самого романа. Цитаты из Евангелия мелькают почти на всех его страницах, причем они не изолированы от событийного ряда и размышлений героя. С ними ведется его напряженный диалог: «Не убий». Когда-то эти слова пронзали меня копьем (...). Теперь они кажутся ложью. «Не убий», — и все убивают вокруг» [Савинков, 1989, 49—50]. Писатель не раз задается вопросом, куда подевалось воплощенное слово, истина и Божья благодать, и вспоминает апокалиптические образы, например, землетрясения, дословно цитируя Откровение Иоанна Богослова (Откр. 16. 18). Из соборных посланий писатель выбирает образ антихриста и осовременивает его, предлагая некоему бандиту, читающему прокламацию и с трудом произносящему аббревиатуру «ресефесер», вместо нее прямо говорить: антихрист.

Савинков вспоминает слова Откровения: «Иди и смотри», которые произносят все четыре животных «как бы громовым голосом» (Откр. 6. 1, 3, 5, 7), призывая воззреть на Слово Божие, кровопролитные войны, голод и смерть. Цитируя их, писатель оговаривается, что это не он и не его соратники их произнесли. Как помним, эти же слова стали названием фильма Э. Климова. Они очевидным образом обогащают произведение, посвященное военной теме.

В названии кинематографического произведения, таким образом, появляется «прямая» речь, слова апокалиптических животных. Точно так же слово Христа может становиться названием в светской литературе. Роман В. Д. Дудинцева эпохи оттепели имеет название «Не хлебом единым». Эти слова восходят к Евангелию. Когда Дух возвел в пустыню Иисуса, дьявол подступил к нему и предложил превратить камни в хлеб, на что Иисус ответил: «...написано: не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мф. 4. 4); «...написано, что не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом Божиим» (Лк. 4. 4). Слово «написано» отсылает к Второзаконию, где сказано: «...не одним хлебом живет человек, но всяким (словом), исходящим из уст Господа, живет человек» (Втор. 8. 3).

Название романа представляет собой неполную, усеченную цитату, проделавшую большой путь в культуре. Выйдя из ее сакрального круга, она прижилась в языке и уже не воспринималась как незавершенная. Ее полное значение только подразумевалось. Хлебу единому противопоставлялось не только Слово Божие, но и духовное начало вообще. В этом виде и с расширенным кругом значений цитата вошла в русскую фразеологию, что отмечают многие фразеологические словари [Мелерович, Мокиенко, 2001, 671].

Евангельскую цитату в заглавии романа Дудинцева поэтому можно считать литературным фразеологическим оборотом, который не утратил своих корней. Ее источник легко восстанавливается. Цитату эту как бы продолжает сам роман, в котором, конечно, не идет речь о Слове Божием. Он посвящен судьбе советского изобретателя. Писатель концентрируется вокруг темы самоотверженного труда во имя идеи. Так намечается высокое обобщение общественной коллизии, решенной в соцреалистическом ключе. Оно разрешает перевод произведения в план высших значений, явных упоминаний о которых в тексте романа, конечно, нет. Очевидно, что Дудинцев и не стремился создать своим названием четкие ассоциации и не надеялся на то, что фразеологический оборот будет опознан как евангельская цитата и продолжен читателем. Но и одного отрицания «Не хлебом единым» было достаточно, чтобы напомнить обществу о смысле бытия, пусть в современном плане.

Примером неявного, косвенного использования сакральной лексики служит и название романа К. Симонова — «Живые и мертвые». Оно восходит к известному словосочетанию, выступающему с различными смыслами в Ветхом и Новом Завете. В Ветхом Завете между живыми и мертвыми существовало четкое противопоставление — «Стал он между мертвыми и живыми» [Пс. 16. 48]; «Спрашивают ли мертвые о живых?» (Ек. 8. 19). В Новом Завете это противопоставление исчезает. Мертвые и живые объединяются в Воскресении: «Наступает время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия и, услышав, оживут» (Ин. 5. 25). В Деяниях Апостолов Господь назван Судией живых и мертвых (Деян. 10. 42). Во Втором послании св. Апостола Павла к Тимофею сказано, что Иисус Христос будет судить живых и мертвых (2 Тим. 4. 1). Таким образом, советский писатель, сознательно или бессознательно, что в данном случае неважно, обратился к словосочетанию с сакральным значением, которое уже давно вошло в фонд устойчивых лексических оборотов. Естественно, никаких сакральных аллюзий в тексте романа нет.

Итак, сакральное название может не поддерживаться текстом произведения и существовать изолированно, что, тем не менее, не искажает

его первичный смысл, который писатель, правда, не помогает читателю извлечь на поверхность и более того — как бы освобождает его от проникновения в высокие смыслы.

Существуют и другие способы соотнесения сакрального и светского при назывании произведений. Необязательно в заглавие выносятся цитата, название церковного праздника или отдельных священных книг. Возможно также обращение к религиозным жанрам, к духовной литературе. Тогда наименование жанра или название известного произведения этого жанра входит в название произведения. В этом случае сакральное значение, заложенное в названии, ослабевает, но тем не менее также оказывает влияние на текст.

В такой роли выступают, например, наименования апокрифов и житий. А. Н. Толстой назвал свое произведение «Хождение по мукам». Это название явно восходит к наименованию известного апокрифа о Богородице, спустившейся во ад и просившей у Сына о милости к грешникам. Здесь идея хождения по мукам переносится на судьбы России эпохи гражданской войны и героев романа. Автор мог бы акцентировать в этом названии локус хождения — муки, т. е. ад, в который превратилась жизнь того времени. Но он этого не делает. Муки у него — это тяготы, выпавшие на долю его героев, совершающих свое хождение. Оно превращается в путешествие по жизни, обратившейся в хаос, обещающий новый миропорядок. Очевидно, что сакральные смыслы в этом названии приглашены, но все же они существуют. Отсылка к известному апокрифическому сюжету никак не скрывается, его название дано безо всяких изменений, и читатель вправе активизировать его смыслы, хотя и это высказывание уже вошло в фонд русской фразеологии.

Примечательно, что к этому роману обратился современный композитор Вячеслав Артемов, создав на его основе балет «Только верой» (1985—1987). М. Тараканов полагает, что композитор превзошел писателя глубиной понимания событий. «В прямом противоречии со смыслом толстовской апологии большевизма балет утверждает мысль, согласно которой лишь вера способна осветить путь к истине, согреть страждущего в час испытаний и смертной муки (...), отнесенность к сюжету романа Толстого послужила некой индульгенцией, открывшей возможность обойти цензурные препоны и обеспечить произведению право на существование» [Тараканов, 1994, 166]. Вероятно, известный музыковед прав, но для нас важно другое. Композитор, опустив название А. Н. Толстого, предложил иное, но также связанное по значениям с сакральным кругом культуры.



Если А. Н. Толстой избрал название популярного апокрифа и не обращался к нему как к особому жанру, то Н. С. Лесков, назвав одну свою повесть житием — «Житие одной бабы», очевидным образом указал на ее соотнесенность с агиографической литературой. Это указание возвеличило жизнь женщины, протекавшую в бедности, семейных неурядицах и закончившуюся катастрофой. Текст повести очень слабо реагирует на название, хотя с агиографическими мотивами возможно сопоставить «безженный» брак Настасьи, сменившийся затем «блудом», ее «молчаливость» и «бесноватость». Кроме того, Н. С. Лесков через пословицы, псалмы, упоминания имени Иова многострадального проводит тему христианского терпения, четко выраженную в молитве матери Настасьи: «Буди благословен день и час, в онь же Господь наш Иисус Христос страдание претерпел» [Лесков, 1957, 289]. Композиция повести не соотносима с агиографическими образцами. Но писатель явно добивался определенных смысловых ассоциаций и ожидал, что читатель, если и не переведет светскую повесть в иной смысловой регистр, то, по крайней мере, прочитает ее в соотнесении с сакральным кругом литературы. На необходимость этого и намекает заглавие.

Возможно также, что слова из сакрального круга, содержащиеся в названии произведения, выступают с отрицанием, как у З. Красиньского, назвавшего свою «Комедию» не-божественной. Существует множество толкований этого названия, но при каждом отсылка к «Божественной Комедии» Данте не исчезает. Принцип, по которому Красиньский выстроил свое название, можно назвать принципом косвенного цитирования. Великое произведение Данте становится поэтическим миром, на границах которого и одновременно в диалоге с ним польский поэт видел свое произведение.

«Божественная Комедия» Данте для Красиньского — не просто образец. Поэт смело работает с ее названием и прямо говорит о его важности для понимания всего произведения. Отрицание, введенное в название, многозначно. Красиньский не просто отрицает, но дополняет цитируемое им дантовское название, в чем можно усмотреть знак романтической поэтики. Поэт не скрывает своего отношения к Данте. Он указывает на него, предлагает свою собственную «Комедию» воспринимать сквозь призму «Божественной Комедии». Но тут же сообщает, что не намерен безукоснительно следовать великому образцу. Как всякое название содержит в себе основной смысл произведения, который будет далее развернут, так и название «Не-Божественная Комедия» сразу предлагает увидеть, в чем состоит замысел поэта.

Смысловым его ядром оказывается не противопоставление Данте. Также он не стремится противопоставить божественное человеческому,

хотя такое прочтение названия возможно. Сам Красиньский однажды в работе над I частью назвал ее «L'Umana Commedia». Следовательно, оппозиция божественное / человеческое на ранних этапах работы с произведением казалась поэту возможной для определения всей его семантической структуры. Не-божественное может быть человеческим. Вспомним название эпопеи О. де Бальзака «Человеческая Комедия».

Затем Красиньский оставил этот замысел, скорее всего потому, что не хотел однозначного восприятия названия своего произведения. Он стремился вызвать к жизни еще одну смысловую оппозицию, чтобы сделать свое название многозначным и неоднородным. Божественное противопоставляется не только не-человеческому, но и не-божественному (дьявольскому). Сам текст драматической поэмы, в которой представляется сражение сил добра и зла, скрестивших свои орудия над историей, предполагает выбор именно этой оппозиции. Исключить же окончательно в определении — не-божественная — значение человеческого все-таки невозможно, как, конечно, и соотнесенность с Данте. Так название хранит память о великом произведении, явно сакрализованном в культурном сознании, и сразу предлагает различные прочтения произведения Красиньского, одно из которых находится в круге сакральном.

Заданная названием связь с Данте выявляется в принципах строения художественного пространства произведения Красиньского. Конечно, они предопределены средневековой картиной мира, но все же Красиньский явно вторил Данте, а не только устойчивым представлениям о христианском космосе. И здесь, как и в названии, польский поэт проявил большую свободу, переместив ад на землю. Вот как он говорил об этом: «Быть поэтом — это значит предельно направлять современность к прошлому или будущему, землю, с одной стороны, к небу, с другой — к аду» (цит. по: [Kleiner, 1912, 132—133]).

Не только Красиньский задает колебание между сакральным и светским в названии. Точно так же поступает Маяковский, который сразу резко определяет свою позицию к сакральному. Он заранее осмеивает его в названии своей пьесы «Мистерия-Буфф». Это непривычное словосочетание читается как резкое противопоставление светского и духовного жанров, серьезного и смешного. Оно отсылает к старинному религиозному театру, к мистерии, призванной представить на сцене в аллегорико-символическом виде христианскую картину мира и эпизоды священной истории, Рождество и Пасху. Поэтика мистерии разрешает введение смехового начала, которое концентрируют в себе интермедии, изолированные от серьезной драмы.

Можно сказать, что Маяковский пошел по верному пути, когда сблизил светское и сакральное, смеховое и серьезное. Но сделал это таким

образом, что соединил несоединимое. Вторая часть названия снимает первую. Поэт, применив прием пародийного цитирования, поставил рядом с мистерией название популярного жанра музыкального театра XVIII в. — опера-буффа. Так он разрушил название устойчивого ядра духовного театра и смешал его с развлекательными формами театральной культуры, отрицая таинство мистерии развлекательным *буффом*. Он столкнул архаику и современность, что вообще характерно для поэтики авангарда. Поэт не намеревался возрождать давно забытые сакрализованные формы. Он обратился к их названию, чтобы лишить их высокого смысла и в смеховом виде представить сюжет всемирного потопа, который, кстати, никогда не входил в число мистериальных сюжетов. Теперь от потопа спасается не Ной, а враги мировой революции.

Не только в кругу христианства авторы отыскивают сакральные названия, определяющие их замысел. Мицкевич назвал свою драматическую поэму «Дзяды», вынося на первый план название поминального обряда, объединяющего тот и этот мир, обряда, главная цель которого — возродить в памяти ушедшее и соединить его с настоящим. Обряд поминовения, реализуясь на сцене или уходя в глубинные пласты театрального текста, переводит поэму в разряд произведений, тяготеющих к сакральности. О мифопоэтическом начале драматической поэмы «Дзяды», о ее обрядовости мы будем говорить в следующей главе этой книги.

Рассматривая сакральные заглавия светских произведений, мы не раз обращали внимание на эпиграфы, следующие за заглавием и поддерживающие его смысл, встраивающие произведения в высшие этические измерения. Таковы эпиграфы «Воскресения» Толстого, «Дзядов» Мицкевича, «Коня вороного» Савинкова. Они несут важную семантическую нагрузку, как бы подтверждая намерение писателя взять светский текст в сакральную раму. Эпиграфы, в отличие от названия, всегда конкретизируют основной смысл произведения. Рассмотренные нами эпиграфы являют собой сакральные цитаты.

Как пишет С. Кржижановский, старинные эпиграфы обычно были библейскими цитатами и служили как бы «рекомендательными письмами» текста. Эта тенденция продолжается, как видим, и в литературе Нового времени. Исследователь полагает, что эпиграф есть «знак связи новой культуры со старой, символ международного общения разноразличных литератур, а также преемственности сменяющих друг друга литературных поколений» [Кржижановский, 1994, 41]. Мы обратим внимание на некоторые эпиграфы, соединяющие сакральное и светское без опоры на названия.

Они отсылают светское произведение к сакральному кругу культуры, как эпиграф, предпосланный к «Анне Карениной». Он является цитатой:

«Мне отмщение и Аз воздам». В послании Апостола Павла к Римлянам сказано: «Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: “Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь”» (Рим. 12. 19). Эти слова Господа восходят к Второзаконию: «У Меня отмщение и воздаяние» (Втор. 32. 35). Цитата, записанная в эпитафье, не остается изолированной, так как в тексте романа есть множество отсылок к священному тексту. Здесь, как и в «Воскресении», Толстой цитирует слова Христа о грешнице из Евангелия от Иоанна (Ин. 8. 7).

Также Лермонтов избирает сакральную цитату эпитафием к поэме «Мцыри»: «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю». Это слова царевича Ионафана из Первой книги Царств. Ионафан нарушает запрет прикасаться к пище до заката во время сражения, данный его отцом Саулом. Бог поэтому отвращает лицо свое от Израиля. Провинившийся должен понести наказание. Жребий падает на Ионафана. В свое оправдание царевич говорит: «...я отведал концом палки, которая в руке моей, немного меду; и вот, я должен умереть» [1 Цар. 14. 43]. Народ просит царя пощадить его, что и происходит. У Лермонтова слова царевича извлечены из контекста и предваряют романтическую поэму. Они означают краткость жизни Мцыри, ценой которой был куплен единственный глоток свободы.

Итак, заглавия и эпитафьи, взятые из священного текста, формируют смысл светских произведений. Автор отнюдь не всегда оставляет их неизменными и обращается с ними с достаточной свободой. Он ведет с ними большую работу, приближая к светскому контексту или отдаляя и противопоставляя. В них всегда просвечивает тенденция создать особый регистр звучания произведения, выделить его ведущую тему, соотносить с вечными истинами, что и ставит заглавия и эпитафьи в особое положение в тексте и объединяет их с ним. Т. В. Цивьян, анализируя ахматовские эпитафьи, полагает, что их следует рассматривать «как некую единицу авторского текста, то есть не делать принципиальной разницы между ним и “внутренней” цитацией, реминисценцией, парафразами» [Цивьян, 2001, 189]. Это положение целесообразно распространить и на названия.

Между названием, эпитафией и собственно текстом возникают как сильные, так и слабые связи. Во всех случаях благодаря «малым» частям произведения возникают или готовы возникнуть определенные культурные коннотации, ведущие произведение по пути от светского к сакральному, который никогда не бывает пройден окончательно, но все же он намечается или предвосхищается. Прилаживаясь к светскому, сакральное слово расширяет круг значений, а светское освещается им.

Таков один из подступов к созданию сакрализованных форм, которые так и не состоятся, так как у авторов отсутствует стремление к осуществлению полного взаимодействия сакрального и светского. Название и эпиграф остаются только индикаторами смыслового поля произведения, но такими, которые способны изменить смысл, а также углубить читательское восприятие.



## Библиография к главе I

- Ахматова А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990.  
 Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2.  
 Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 2.  
 Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., 1970.  
 Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1948.  
 Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 1.  
 Маяковский В. В. Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2.  
 Мицкевич А. Дяды. Собр. соч.: В 5 т. М., 1952. Т. 3.  
 Некрасов Н. А. Стихотворения. 1856. М., 1988.  
 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 3.  
 Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.  
 Савинков Б. Конь вороной // Юность. № 3. 1989.  
 Скворода Григорий. Собр. соч.: В 2 т. М., 1973.  
 Толстой А. К. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1904. Т. 1.  
 Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1953. Т. 13.  
 Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957.  
 Хлебников Велемир. Творения. М., 1986.
- Драма українська. Вип. перший. У Києві, 1926  
 Драма українська. Вип. третій. У Києві, 1925.  
 Драма українська. Вип. четвертий. У Києві, 1927.  
 Драма українська. Вип. п'ятий. У Києві, 1928.  
 Драма українська. Вип. шостий. У Києві, 1929.  
 Скворода Григорій. Повн. збір. Твор.: В 2 т. Київ, 1973.  
 Українська література XVII ст. Київ, 1987.  
 Українська література XVIII ст. Київ, 1983.  
 Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. Київ, 1978.  
 Українська поезія. Середина XVII ст. Київ, 1992.

Українські інтермедії XVII—XVIII ст. Пам'ятки давньої літератури. Київ, 1960.

*Bratny R.* Kiepskie zmartwychwstanie. Warszawa, 1981.

*Konwicki T.* Mała Apokalipsa. Warszawa, 1979.

*Krasiński Z.* Dzieła Literackie. Warszawa, 1973. Т. 3.

*Krasiński Z.* Listy do Adama Potockiego. Warszawa; Kraków, 1982.

Listy Zygmunta Krasińskiego do Augusta Cieszkowskiego. Т. 2. Kraków, 1912.

*Mickiewicz A.* Dzieła: in 16 t. Warszawa, 1955. Т. 3.

*Mickiewicz A.* Literatura słowiańska // Dzieła. Warszawa, 1955. Т. 11.

*Аверинцев С. С.* Авторство и авторитет // Риторика и истоки европейской традиции. М., 1996.

*Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Риторика и истоки европейской традиции. М., 1996а.

*Амфитеатров А. В.* Дьявол. М., 1992.

*Андреев Д. Л.* Роза мира. М., 1991.

*Арутюнова Н. Д.* Путь по дороге и бездорожью // Логический анализ языка.

Языки динамической культуры. М., 1999.

*Бадаланова Ф. М., Плюханова М. Б.* Средневековая символика власти: Крест Константинов в болгарской традиции // Литература и история. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1987.

*Белецкий А. И.* Старинный театр в России. М., 1923.

*Бердлев Н.* Судьба России. М., 1990.

*Библер В. С.* Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // Человек и культура. М., 1990.

*Большаков В. П.* Классицистическая теория жанров и их преодоление // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.

*Бусева-Давыдова И. Л.* О народности русского искусства // Филевские Чтения. Русская культура второй половины XVII — начала XVIII в. М., 1993.

*Бусева-Давыдова (Давыдова) И. Л.* Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен: Дисс. ... д. иск. М., 2005.

*Бычков В. В.* Эстетика отцов церкви. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995.

*Гачев Г. Д.* Соблазн книги // Книга в пространстве культуры. М., 2000.

*Гуревич А. Я.* Средневековье как тип культуры. Антропология культуры. М., 2002

*Гусев В. Е.* Романтизм в Польше и кукольный театр славянских народов // VIII съезд славистов. История, культура, этнография и фольклор славянских народов. М., 1974.

*Даркевич В. Л.* Народная культура средневековья. М., 1986.

*Дергачева И. В.* «Лекарство душевное» как памятник религиозной антропологической литературы // Человек между Царством и Империей. М., 2003.

- Ееонская А. С. Комическое в школьных пьесах конца XVII — начала XVIII в. // Новые черты в русской литературе и искусстве. XVII — начала XVIII века. М., 1976.
- Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- Живов В. М. Язык Феофана Прокоповича и роль гибридных вариантов церковнославянского в истории славянских литературных языков // Советское славяноведение. № 3. 1985.
- Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. Пг., 1914.
- Зенкин С. Роже Кайуа — сюрреалист в науке // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.
- Злыднева Н. В. Осквернение мемориала как историко-культурная проблема // История и культура. Тезисы. М., 1991.
- Кагарлицкий Ю. В. Риторические стратегии в русской проповеди переходного периода. 1700—1775: Дисс. ... к. ф. н. М., 1999.
- Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.
- Калугин В. В. Андрей Курбский и Иван Грозный (Теоретические взгляды и литературная техника древнерусского писателя). М., 1998.
- Каменка-Страшакова Я. Творческий гений как категория эстетики и этики в романтической культуре // О Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. М., 1989.
- Карсавин Л. Философия истории. Берлин, 1923.
- Комментарий к Ветхому Завету // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1983.
- Красильникова Е. В. О заглавиях стихотворений Н. А. Заболоцкого // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001.
- Кржижановский С. Поэтика заглавий. М., 1994.
- Куренная Н. М. Материалы круглого стола «Религиозные мотивы в славянской культуре» // Славяноведение. 2001. № 6.
- Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.
- Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976.
- Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Фразеологизмы в русской речи. М., 2001.
- Мельников Г. П. Материалы круглого стола «Религиозные мотивы в славянской культуре» // Славяноведение. 2001. № 6.
- Мириманов В. Европейский авангард и традиционное искусство // *Arbog Mundi*. 1993. № 2.
- Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.
- Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической традиции // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

- Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.
- Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
- Мочалова В. В. Гротескно-фантастический жанр новин польских совизжалов // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
- Николаев С. И. Из литературной эстетики петровской эпохи // XVIII век. СПб., 1993.
- Николаев С. И. О стилистической позиции русских переводчиков петровской эпохи (к постановке вопроса) // XVIII век. Сб. 15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., 1986.
- Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом // Дьявол. М., 1992.
- Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. СПб., 1895.
- Петров Н. И. Очерки из истории украинской литературы XVII—XVIII веков. Киев, 1911.
- Плюханова М. Б. Средневековая символика власти. Константинов крест в русской традиции // Литература и история. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1987.
- Протп В. Я. Природа комического у Гоголя // Русская литература. 1986. № 1.
- Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия и театр иезуитов. М., 1910.
- Софронова Л. А. «Рождественская драма» Димитрия Ростовского // Духовная культура славянских народов. Л., 1982.
- Стахеев Б. Ф. Мицкевич и прогрессивная русская общественность. М., 1955.
- Стахеев Б. Ф. Третья часть «Дзядов» Мицкевича // Ученые записки Института славяноведения АН СССР. 1954. Т. 8.
- Тананаева Л. И. Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI—XVII веков. М., 1996.
- Тараканов М. Вячеслав Артемов: в поисках художественной истины // Музыка из бывшего СССР. М., 1994.
- Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Иконное дело в императорской России. М., 1996.
- Тарасов О. Ю. Икона и книга: о синтезе искусств в эпоху барокко // Книга в пространстве культуры. М., 2000.
- Тихонравов Н. С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. Начало русского театра // Летописи русской литературы и древности. М., 1853. Кн. 3.
- Топоров В. Н. Об одном классе символических текстов // Balcano — Balto — Slavica. М., 1979.
- Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
- Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. М., 2000.



- Филатова Н. М. Формирование романтического образа нации в польской литературе первой трети XIX в. // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Филатова Н. М. Материалы круглого стола «Религиозные мотивы в славянской культуре // Славяноведение. 2001. № 6.
- Филатова Н. М. От Просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзиньского. М., 2004.
- Фромм Э. Иметь или быть? М., 1996.
- Ханнифа Э. И. О художественной дефиниции // Проблемы структурной лингвистики, 1982. М., 1984.
- Цветаева М. Молитва // Марина Цветаева об искусстве. М., 1991.
- Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999.
- Цивьян Т. В. Путешествие Одиссея — движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Цивьян Т. В. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпитафия // Семиотические путешествия. М., 2001.
- Чепелевская Т. И. Ландшафт как элемент идентификации и самоидентификации в словенской культуре // Ландшафты культ уры. Славянский мир. (в печ.)
- Черная Л. А. Русская культура переходного периода от средневековья к новому времени. М., 1999.
- Шацкий Е. Утопии // Утопия и традиции. М., 1990.
- Штырков С. А. Аспекты концептуальной метафоры (наука и религия) // Антропология религиозности. Канун. Вып. 4. СПб., 1998.
- Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.
- Эри В.Ф. Жизнь и личность Григория Савича Сковороды // Лики культуры. Альманах. М., 1995. Т. 1.
- Грушевський М. Духовна Україна. Київ, 1994.
- Ковалинський М. Жизнь Григорія Сковороды // Григорій Сковорода. Повн. зібран. твор. Київ, 1973. С. 439—476. Т. 2.
- Мицько І. З. Острозька слов'яно-греко-латинська Академія. Київ, 1990.
- Наливайко Д. С. Київські поетики XVII—початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVIII ст. Київ, 1981.
- Софронова Л. А. Жанрова система київської шкільної драми // Українська література XVI—XVIII ст. та інші слов'янські літератури. Київ, 1984.
- Ушкалов Л. Сковородинівський ейдос самопізнання у контексті українського літературного бароко // Літературознавство. III міжнародний конгрес українців. Київ, 1996.
- Федас Й. Ю. Український народний вертеп. Київ, 1982.
- Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. // Зібрання творів. Т. 36. Київ, 1986.
- Bartmiński E. Pocałunek ziemi. Szkic etnolingwistyczny // Слово и культура. М., 1998. Т. 2.
- Cieślakowska A. Kanon i recenzja // Biblia a kultura Europy. Lublin, 1992. Т. 2.

- Dembowski E.* Pisma. Warszawa, 1955.
- Inglot M.* Narodowość a literatura w polskiej krytyce literackiej okresu romantyzmu // Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych. Warszawa, 1977.
- Janion M.* Estetyka średniowiecznej Północy // Problemy polskiego romantyzmu-3. Wrocław, 1981.
- Janion M.* Romantyczna wizja rewolucji // Problemy romantyzmu. Wrocław, 1971.
- Janion M.* Zygmunt Krasiński: Debiut i dojrzałość. Warszawa, 1962.
- Janion M., Żmigrodska M.* Romantyzm i historia. Warszawa, 1978.
- Kadulska I.* Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Gdańsk, 1997.
- Kleiner J.* Mickiewicz. Lublin, 1948. T. 2. Cz. 1.
- Kleiner J.* Zygmunt Krasiński: Dzieje myśli. Lwów, 1912. T. 2.
- Kolbuszewski St.* Ziemi Mesjasz narodowy: O «Widzeniu» księdza Piotra. Poznań, 1930.
- Kuderowicz Z.* Filozofia historii. Warszawa, 1973.
- Mościcki H.* Wilno i Warszawa w «Dziadach» Mickiewicza. Warszawa, 1908.
- Puzynina J.* Biblijna etyka mowy a współczesna filozofia języka // Biblia a kultura Europy. Lublin, 1992. T. 2.
- Salij J.* Biblijna idea męczeństwa w «Dziadach» części III // Biblia a literatura. Lublin, 1986.
- Sikora A.* Posłannicy słowa: Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz. Warszawa, 1967.
- Weintraub W.* Poeta i prorok: Rzecz o profetyzmie Mickiewicza. Warszawa, 1982.
- Winiarski J.* Narodowy żołnierz i neumarły kochanek kręgu romantycznej gminy «Dziadów» // Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturze polskiej. Warszawa, 1986.
- Witkowska A.* Mickiewicz. Słowo i czyn. Warszawa, 1975.
- Życzyński H.* Dziady drezdeńskie Mickiewicza. Lublin, 1974.



## Глава II

# Миф и обряд



### Миф в культуре

Миф непрерывно существует в культуре. Он ее константа, тот фундамент, на котором она держится. Вхождению текстов в «большое время» во многом способствует то, что миф в них «пересказывается» на разных языках культуры. Он бесконечно прочитывается и интерпретируется, при этом не утрачивая своих смыслов. Миф может возникать в тексте как аллюзия или цитата и тем самым отсылать его к иным пластам культуры. Он не неподвижен и перемещается в пространстве культуры от центра к периферии или в обратном направлении. Переходит с одного уровня культуры на другой, снижается и обыгрывается, бывает объектом пародии, сохраняя свое семантическое ядро. Порой выступает как некая готовая сюжетная схема, служит толчком для развития сюжетов, с ним прямо не соотносящихся, и всегда переносит в них свои смыслы и заряжает их ими.

В каждом хронологическом срезе культуры, в ее отдельно взятом пласте не только развиваются мотивы, определяемые одним и тем же мифом. В них сосуществуют и сталкиваются разные мифологические системы, например, античная и славянская народная мифология. Иной раз делаются целенаправленные заимствования из мифологических систем, принадлежащих иным культурам, не адаптированных в новом для них культурном пространстве. Они воспринимаются как экзотика. Их порой не желают видеть аутентичными и пытаются приписать им «собственные» мифологические значения, т. е. те, которые кажутся привычными.

Миф ослабевает под наслоением новых культурных пластов. Тогда за ним остается лишь занимательность, что можно увидеть на многочис-

ленных примерах из массовой культуры. «Кино, эта “фабрика снов”, заимствует и эксплуатирует бесчисленные мифологические мотивы: борьба Героя с Чудовищем, битвы и посвятельные испытания, примерные образы и картины (“Девушка”, “Герой”, “Райский пейзаж”, “Ад” и т. п.)» [Элиаде, 1994, 127].

Культурные феномены, взаимодействуя между собой, не ограничивают себя хронологическими рамками. Границы между отдельными историко-культурными эпохами нарушаются, происходит возвращение к явлениям, отодвинутым в историческом времени. Отношения между ними чрезвычайно разнообразны, но среди них всегда особо выделяются те, которые ведутся с мифом. Польский режиссер Гротовский писал, что театр сталкивается с проблемой мифа как с «простой человеческой ситуацией, с одной стороны, а с другой — как явления соборного; с моделью, которая уже независимо живет в коллективной психике и неосознанным для нас образом направляет коллективное поведение и реакции» [Гротовский, 2003, 63].

Совершенно необязательно, что миф в буквальном смысле входит в тексты культуры и адекватно интерпретируется. Он может не утрачивать своих внешних примет, легко опознаваться, но при этом он целенаправленно наделяется значениями, изначально ему не присущими. Они могут совмещаться со значениями исконными, а иногда вымещать их, но «имя» мифа при этом сохраняется. Подобные операции проделывались с античной мифологией в эпоху барокко. Они подчинялись не только правилам поэтики, но и определялись дидактическими задачами школы.

Возможно, что основные смыслы мифа органически входят в текст и приносят с собой его очертания. Так польский романтизм пронизывает славянская мифология. Авторы то оставляют демонологических персонажей неизменными, то, напротив, предпочитают их литературный облик. Значения, которые они несут с собой, остаются прежними, хотя и подвергаются модификациям, которые подчиняются поэтике и философии романтизма.

Отдельные мифологические мотивы служат для создания образа чужого в национальном, политическом ключе. Они усиливают его характеристики, переводят из ряда современных, исторических в план мифа, т. е. придают им глубину. При этом они извлекаются не только из комплекса мифологических представлений о чужом. Таким путем А. Мицкевич создает образ русского в «Отрывке III части “Дзядов”». Возможно, что оппозиция свой / чужой ослабевает в результате ряда противоположных операций, и тогда чужой воспринимается как свой, чему способст-

вует не глубокое проникновение в его аутентичные смыслы, а активная адаптация. Так воспринимался образ Европы на срединном уровне культуры России середины XVIII в.

Осколки мифа порой становятся неразличимыми, уходят в глубь текста, принимают различные обличья, подчиняясь, например, такой смысловой оппозиции, как человек / не-человек. Человек всегда осваивает, а затем организует окружающее его пространство и время. Попадая в замкнутое или открытое пространство, действуя в познанном, логически выстроенном мире или в мире непонятном, мире-лабиринте, он на своем пути встречает антиподов, не узанных помощников или врагов, являющихся перед ним в мифологическом свете. Они прежде всего распознаются как опасные. Их ряд имеет сходные значения, но различное происхождение.



## Античные боги и герои на школьной сцене

Культура барокко — это культура открытого типа. Она притягивала к себе любой материал и разрабатывала по правилам своей поэтики. Обращалась к устойчивым литературным мотивам и, конечно, к античным с целью их реинтерпретации. Один из важнейших художественных принципов барокко состоял в стяжении противоборствующих начал в единое целое, в сочетании несоединимого. Особенно последовательно этот способ работы с материалом проводился по отношению к античности. Мастера барокко не считали, что они наследуют античность, что она органическая часть их культуры. Она была для них собранием образцов правильно построенных текстов, которым они следовали, создавая или компилируя свои сочинения. Гораздо более важным для них было то, что античность можно превратить в особый язык культуры, способный передать сакральные и светские смыслы.

Античные мотивы не просто переносились в барочные тексты и оставались там изолированными примерами учености авторов. Стремясь к антитетичности, они каждому из них подыскивали пару, чтобы выстроить антитезу, в которой каждый ее член может манифестировать заложенные в нем значения и войти в противопоставление с другим. Их зна-

чения переплетались, создавая единое целое. По правилам поэтики того времени эти антитезы не были особенно устойчивыми. Они то утрачивали свою напряженность, то, напротив, активизировались.

Оставив в стороне широкую картину адаптации античности в целом, мы попытаемся раскрыть ее на примере школьного театра — польского, русского, украинского, — чтобы показать, как сложилась судьба античной мифологии на сцене, какими путями она усваивалась театром. Польская культура обращалась к античности чрезвычайно активно, что сказалось и на русско-польских литературных и культурных связях. Достаточно вспомнить поэму С. Твардовского «Дафна, превратившаяся в лавр», ставшую основой для русского действия и источником словесных формул для ряда пьес «охотничьего» театра [Николаев, 1989, 85—98]. Это знак обращения русской культуры к античности, культуры осознавшей, говоря словами Петра I, что «первый и начальный наук престол был в Греции» (цит. по: [Николаев, 1986, 109]).

Тенденция реконструировать античную культуру во всей ее полноте, расшифровать ее аутентичные смыслы в школе отсутствовала. Античность была поставлена на службу прежде всего моральным задачам. Также она способствовала развитию общей тенденции барокко — одно передавать через другое, в различном видеть сходное, усматривать во всем многочисленные отражения. Именно барокко воспринимало античность, она стала материалом для разнообразных семиотических операций и, прежде всего, интерпретации. Античность оказалась особенно удобной для ее проведения, так как каждый античный мотив или персонаж не представлялись мастеру барокко однозначными. В них постоянно мерцали самые различные, в том числе и противоположные, значения. Известно, что задача интерпретации была сформулирована барочной поэтикой как одна из важнейших. Велась она в самых различных и обязательно неожиданных направлениях.

Школа, а вместе с ней и школьный театр по отношению к античности ставили воспитательные и образовательные цели. Древние языки, творчество античных поэтов и философов входили в образовательную программу. Ученики школ, прежде всего в Польше, а также на Украине и в России, изучали античность довольно основательно. Частью программы было обязательное чтение и анализ сочинений античных авторов. Школьники изучали Цицерона, Марциала, Сенеку, Аристотеля, Горация, Вергилия. Они издавались препарированными с целью облегчить обучение и избежать нескромных высказываний античных авторов. Деятели школы считали их произведения не только эстетически совершенными, но и непревзойденными в области этики, права, теории государства.

В школах пользовались сводами мифологических сюжетов, различного рода словарями, энциклопедиями, компендиумами. Имеются в виду труды Фульгенция, Боккаччо, Комеса Наталиса, Понтана, Масена, Пексенфельдера, Сарбевского. Последний издал труды по античной мифологии и сделал к ним комментарии [Bieńkowski, 1967, 256—274]. В школьные поэтики и риторики входили особые словари, «в алфавитном порядке перечисляющие и объясняющие имена и предметы античной древности и мифологии» [Резанов, 1910, 166]. Большой популярностью пользовалось собрание «Иллюстрированный Парнас», выдержавшее в Польше с 1629 по 1731 год пять изданий, а также многочисленные собрания эмблем, в которых античные мотивы занимали важное место как в изображении, так и в надписях [Pelc, 1973].

Школьное знание античности свидетельствовало об эрудиции преподавателей и учеников, которую полагалось проявлять как можно чаще — барокко было искусством «ученым». Потому каждый педагог, писавший пьесы, в том числе мистериальные, стремился блеснуть своими знаниями. Например, эпилог пьесы «Мудрость Предвечная» по-особому просит зрителей простить за прегрешения: «Но аще что не сладко ритмъ нашъ вѣщеваше, / Не из Гипокрении, лечь от Мерри истѣкаше» [Драма українська, 1925, 212]. Школа учила правильно воспринимать античные сочинения, настаивая на том, что античность служит воспитанию. В любом произведении тогда виделось дидактическое начало.

Стремясь привить ученикам вкус к античности, польские преподаватели, а затем украинские и русские, вводили античный материал в школьные пьесы. Это был наиболее эффективный способ его усвоения. Польские драматурги адаптировали для сцены практически все античные сюжеты, за исключением тех, какие считались безнравственными и вредными для юношества. Чтобы отыскать подходящий из них, они всегда могли обратиться к «Избранной библиотеке» А. Поссевина, в которой объяснялось, как следует трактовать античных авторов и древнюю мифологию. Пользовались они специальными тематическими подборками, где содержались многочисленные примеры из латинских авторов на самые различные ключевые слова, например, «память», «труд», «добродетель». Что касается, украинского и русского школьных театров, они были более сдержанны в отношении к античности.

Ученики школ, постигая древних авторов, знакомились с грамматикой и риторикой. Вот как они сами говорят об этом в «Действе о семи свободных науках»: «Внушите вси о первой науке свободней, / О честней грамматике, велицей, удобней, / Зде ныне, / Како она в глаголах сама ся являет, / Во своих политиках себе прославляет / Достойно (...). Аз убо ри-

торика, наука вторая, / Во всех науках честна, весма есть драгая / Во действиях / Аз бо немногоопытно творю взыскание, / Не ищу чюжесложных состав вещание / В глаголах, / Но преложне красоту всем всеобразну, / Хитроплетение в слозех совокупленную / Раждаю» [Ранняя русская драматургия, 1974, 140, 150]. Читая Аристотеля, Горация, Вергилия, ученики писали о них стихи: «Премудры Аристотель Евриппа не знаетъ, / Что теченіе свое семь раз премѣняетъ» (цит. по: [Драма українська, 1929, 132]). Не раз в декламациях и стихах, составленных ими, описывались события античной истории. Часто они посвящались самому Аполлону. Аполлон (Аполлин) появлялся на сцене, как и другие античные боги, Марс, Афина Паллада (Палляс). Здесь воспитанники школ как бы следовали поэту немецкого барокко Мартину Опицу, утверждавшему, что имена языческих богов неотделимы от поэзии [Сазонова, 1992, 43].

Античные боги и герои, выступавшие на сцене, легко распознавались, так как маркировались не только именем, но костюмами и аксессуарами, которые не содержали даже намека на историческую правду. Кроме того, тот комплекс смыслов, который им был присущ, авторы, исполнители и зрители усваивали в процессе обучения. Этим персонажей следовало не только распознать. Им обязательно нужно было дать соответствующее толкование. Персонажи нуждались в этом, как и барочное произведение в целом. Интерпретация была необходимой его составляющей.

Именно в интерпретации авторы проявляли огромную свободу, которой поэтика лишала их только на первый взгляд. Правила поэтики, действительно, должны были выполняться, но, кроме того, их требовалось также нарушать, чем не раз пользовались школьные драматурги. Интерпретация высвобождала вымысел и фантазию. Она не только сопровождала произведение, но и давала разрешение на использование любого художественного материала, в том числе и античности. Потому античность на школьной сцене наделялась сакральными и светскими значениями, что подтверждало позиции школьного театра, колеблющегося между сакральной и светской зонами культуры.

Один и тот же объект интерпретировался в пьесах различно. Разные интерпретации, для которых было достаточно такой отправной точки, как отдельное слово, порой сосуществовали, и их противоречия не казались неуместными, ибо так создавался эффект неожиданности, излюбленный барокко. Могли интерпретации следовать одна за другой, как бы поднимаясь по ступеням смыслов. Иногда, правда, от интерпретации требовалась безотносительность. Например, М. К. Сарбевский полагал, что сентенции должны быть нейтральными и понятными всем. Вдобавок они должны легко приспособиваться к любому материалу. Таким обра-



зом, связь между интерпретируемым объектом и самой интерпретацией была свободной, если не произвольной.

Интерпретация всегда была вписана в текст. Она осознавалась столь значимой, что ее вели не только отдельные персонажи с явно выраженной дидактической функцией. Она поручалась практически всем участникам действия. Они, только появившись на сцене, тут же декларировали свою основную функцию, при этом делая далеко идущие выводы. Поэтому они не только называли себя, но произносили краткую самохарактеристику, сразу заявляя о своей подчиненности интерпретации. Именовали себя не только примерами, но и знаками. Иногда интерпретация превышала по объему тот объект, который интерпретировался. Герой описывался или представлялся очень лаконично, зато сопровождающие его объяснения были развернуты настолько, что подавляли его. Значимость интерпретации подтверждается тем, что на школьной сцене без нее не появлялись библейские персонажи, не воспроизводились эпизоды Ветхого и Нового Завета. Говоря словами Григория Сковороды, вся Библия есть «образы высоты небесной премудрости». Следовательно, ее можно толковать, в том числе и на сцене.

Что касается античных мотивов, они также непременно требовали интерпретации, несмотря на то, что зрителям было ясно, что если на сцене появляется Ериннес, то речь идет о вражде. Это значение данной фигуры усиливается, так как она окружена соответствующими ей по смыслу Фуриями, Мегерой, Алектю. Они все из «отчины силнаго Плютона». Но выступления этих персонажей также сопровождалось объяснениями, которые выглядели как построенные по правилам риторики обширные сентенции.

Интерпретация античных мотивов велась в сакральном направлении. Правда, могла она быть нацелена на светские, например, исторические смыслы. Интерпретация детализировалась, приобретая чисто светские значения. Античные мотивы можно было рассматривать в экономическом, астрономическом, гастрономическом аспектах. Чаще всего интерпретация была дидактической, моральной [Sarnowska-Temieriusz, 1969, 28—29].

Остановимся более подробно на значениях сакральных, которые античные мотивы приобретали на школьной сцене. Античный миф христианизировался. Так происходило не только в эпоху барокко. «Переосмысленные и христианизированные символы из эллинистического культурного ареала проникали в религиозную и художественную жизнь средних веков» [Морозов, 1978, 38]. Они продолжали жить и в Ренессансе, и в барокко, которое по-своему распорядилось античной мифологией.

Ничто не мешало в одном произведении встретиться античным богам и Иисусу Христу, аллегориям христианских добродетелей и представителям языческого пантеона. Так они организовывали единый художественный образ, в котором античность утрачивала свою самоценность и подавлялась сакральными смыслами.

Эта тенденция сказалась во всех сферах искусства, в том числе, и в поэзии, применявшей опыт западноевропейских литератур XVI—XVII вв., именуемый *parodia christiana*. Например, «стилистические и идейно-тематические мотивы лирики Горация используются для выражения иных и даже противоположных по отношению к этому образцу идей — религиозно-христианских, т. е. можно говорить о религиозной травестации лирики Горация. *Parodia christiana* явилась воплощением универсального постулата барокко по отношению к классическому наследию — поставить античность на службу христианству» [Николаев, 2001, 306]. Так она стала одной из составляющих языка барокко.

Такое обращение с античностью объясняется не только поэтикой барокко. В ту эпоху еще были памятны средневековые представления о том, что древние знали часть скрытой правды о едином Боге или предчувствовали ее. Напомним о бесчисленных толкованиях IV эклоги Вергилия. Хотя нельзя сказать, что в славянском мире, как в западноевропейских странах, «почти на равных правах фигурируют сюжеты из античной мифологии и истории» [Сарабьянов, 1998, 7], но все же и здесь происходит антикизация христианского начала, но в очень осторожной форме.

Итак, участвуя в действии, античные персонажи могли вставать в один ряд с сакральными, занимающими самый высокий статус. В этом видится резкое стяжение сакрального и светского, ибо архаические сакральные значения, которые были присущи античным персонажам, для барокко уже не существовали. Античность была для барочных авторов квинтэссенцией светскости. Сблизить светское с сакральным — одна из самых смелых операций, которую проводили драматурги в эпоху барокко. В какой-то степени они имели на это право, так как представлять наглядно ядро сакральных значений они не могли. «Священные таинства нашей веры, бескровную жертву, крещение и прочее в этом роде (...) не подобает выставлять на сцене из-за возвышенного величия» [Прокопович, 1961, 435].

Многие античные персонажи знаменовали Христа, такие как Меркурий и Юпитер, победивший гигантов. Страсти Господни осмыслились через мотивы, в которых развивается тема страдания и жертвования собой. Подвиги Геркулеса — это жертва Христа во имя человека. Следова-

тельно, Геркулес был не только символом выбора пути (*Hercules in bivio*). Олицетворяя Каждого, на жизненном пути Геркулес встречает Добродетель и Роскошь, после чего принимает верное решение и следует за Добродетелью. С такими значениями он выступает во многих польских пьесах, становясь «примером», «прикладом», т. е. его образ переводится в разряд «моральной философии». Мотив Феникса, сгорающего и возрождающегося, а также готовящего себе костер, оказался пригодным для параллели Иисусу, с крестом на плечах шествующего на Голгофу. Примечательно, что, следуя этой традиции, Григорий Сковорода аллегорией Христа избрал Купидона: он «нестарѣющийся наш Купидон» [Сковорода, 1973, 2, 54]. Философ предложил и другую семантическую параллель. Его Христос — это Эпикур: «Так живал афинейскій, так живал и еврейскій Эпикур — Христос» [Сковорода, 1973, 1, 89].

Семантическую параллель к Страстям Господним образует путешествие Язона. Это путешествие есть путь Христа, который, как Язон, проплыл океан, но своей крови, чтобы пристать к гавани счастья. Так же интерпретировались борьба Персея с Медузой или самоубийство Марка Курция. Образовывали целый ряд параллелей с евангельскими событиями Поллукс, Тезей, Сципион Африканский, афинские вожди Фокион и Милкивиад, спартанский царь Леонид и другие исторические персонажи. История о том, как Астиаг велел предать своего внука Кира на съедение диким зверям, могла читаться как параллель избиения младенцев. Жест Пастуха, спасшего Кира, — как поклонение волхвов. Античные персонажи означали также святых, например Ганимед — св. Станислава, Геркулес — св. Казимира, Сцевола — св. Ксаверия.

Очевидно, что тенденция отыскать в античности подобающий пример для священных событий характерна прежде всего для католического круга культуры. Православный ареал относился к таким операциям довольно сдержанно и предпочитал проводить с античностью светские параллели. Борьба Персея с Медузой, означающая торжество науки, как в польской пьесе «*Gladius Persei*», была бы воспринята здесь более доброжелательно, нежели перевод этого мотива в круг сакральных значений.

Выходили античные персонажи вместе с аллегориями, означающими божественные атрибуты. Милосердие с Палладой возжигали священный огонь во славу Иисуса Христа. Церера, Фурия и Йовис (Юпитер) появлялись вместе с Гневом Божиим и Милостью. Геркулес в «Образе Торжества Российского» вел беседы с Благочестием. Прометей сумел войти в пространство мистерии. Разрешалось поставить рядом Иоанна Крестителя и волшебницу Камидию. «Враждебную богиню» Ериннес окружают не только античные персонажи, но и «разбойники душевные», семь

смертных грехов, а также Мир «со стропотники своими». Античная богиня же пытается пленить Любовь.

Античные мотивы, проникнув в мистерии, прижились и в моралите, где, кажется, не было нужды перелицовывать грешника в античного персонажа, но это происходило, притом не раз, так как в любом случае автор предпочитал произвести подстановку, понять которую зритель был должен, приложив интеллектуальные усилия. Потому Актеон символизировал грешника, а его блуждания по лесу — заблуждения человеческой души.

Сосуществовали античные персонажи с агиографическими, как Венера, Плутон и Геракл — со св. Алексием. Пьеса о нем начиналась упоминанием Диогена, который «среди дня зъ свичою / челоуѣка некгдыс (шукал)» [Драма українська, 1928, 125]. В дальнейшем на сцену выходили Юнона со Счастьем, завлекавшие будущего святого на широкий путь греха. Затем около него появлялась Виртус. Подобные столкновения встречаются и в поэзии, например, в опоре на классического автора. В своей «Поэтике» Феофан Прокопович «в качестве примера «пародии» приводит написанную им на латыни «элегия блаженного Алексия, в которой он описывает свое свободное и добровольное изгнание в такой же манере, как Овидий описал “свое”» [Николаев, 2001, 313]. Античные боги поклонялись Младенцу Иисусу, как в произведении К. Мяковского «Rotuły». На сцене даже аллегорическая фигура Церкви, чей монолог открывает «Трагедокомедию» Сильвестра Ляскоронского, упоминает Антиоха. За ветхозаветными примерами, которыми являются Иов, Еремия, Авель, Ной, следуют Нерон и Диоклитян.

Происходило сближение античных и христианских символов на основе синонимии. Мотив золотого руна сочетался с образом агнца в украинских «Виршах на Воскресение Христово». Спасителя можно было объявить Аполлоном, крест — Парнасом, а Геликоном — Хедрон, что сделал Ст. Г. Любомирский в «Поэзии святого поста», поставив на место муз трех Марий. Богородицу могла замещать Ариадна. Артемиду предлагалось воспринимать как божественную любовь, а Фурий и Эвменид — как адские муки грешников. Купидон совершенно необязательно сохранял за собой статус покровителя и помощника влюбленных. Он мог стать параболой Святого Духа, Немезида — божественной справедливостью, а Парки — Провидением. Мачта, к которой привязал себя Одиссей, чтобы не поддаться соблазну сирен, символизировала мученический крест.

Очевидно, что такое окружение загоняло внутрь мифологические значения, которые приносили с собой античные персонажи. Нептун, Паллас и Марс ведут ту же тему, что Истина и Предуведение, только

вторя их словам. В «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны» встречаются Марс, который в одной польской пьесе подбадривает короля, Паллада и Фама. Марс и Вулкан, куяющий оружие, означали войну, как и фигуры «Циклопов, ударяющих в млаты». Они появлялись в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского. Бахус непременно нес значения, связанные с пиром и пьянством, как в польской рыбалтовской комедии «Масленица» или в русской «охотничьей» пьесе «Акт о Калеандре». Аллегии сакрального характера не были слишком отдалены от античных персонажей и даже вспоминали о них, как Любовь о Плутоне, который был ей резко противопоставлен.

Плутон не только приобретал значения, противопоставленные тем, которыми наделялись аллегии, несущие сакральные значения. Он и его соратники знаменовали на сцене адские силы. Вулкан, например, представал в пекле, где ковал вериги для Натуры Людской. Довольно часто античные персонажи образовывали круг, соотносимый с нижним миром. Вот что говорит, например, Злост: «Тис радост Презерпѣнѣ, радост и Плутона, / И тобою ся тѣшит в пеклѣ Тизифона, / Торжествует Алекто, рада и Мегера, Танцует невоздержно Иксиона сфера; / Випудилас Орфея всяк плач из геени (...). Плавлет во радости сердце Танталово (...). Зизиф каменодвижей не працуе нинѣ» [Драма українська, 1925, 132]. В пьесе «Свобода от веков вожденная» Натура обращается к Фуриям, взывая к помощи ада. Богов языческих вместе с миром и грехами обещает погубить Гнев Божий.

Рассматривая эти сходные по типу операции, сводящиеся к отысканию семантических параллелей на основе сходства действия, а также переименования, можно предположить, что сами эти операции также являют собой параллель. Ее можно усмотреть в давно сложившейся традиции прообразования евангельской истории ветхозаветными событиями. Ветхозаветные персонажи знаменовали Иисуса Христа, предсказывали его появление в мире, толковали его деяния. В какой-то мере их позиции относительно евангельских соответствуют тем, которые в школьном театре занимают античные персонажи, выступающие в функции аллегорий.

Конечно, подобное сопоставление можно сделать, только учитывая глубинные различия между светским и сакральным, но механизм перенесения и в том, и в другом случае действует одинаково. Обратим внимание на то, что античные мифологические персонажи могли сближаться с ветхозаветными: жертва Исаака — с принесением в жертву Ифигении, искушение Иосифа — с искушением Ипполита. Примечательно, что М. К. Сарбевский проводил своего рода типологические сопоставления

эпизодов Ветхого Завета и античной мифологии. Он усматривал сходство троянского коня с Ноевым ковчегом, Марса с Моисеем. Афина стала для него выражением Премудрости Божией, а Меркурий обнаружил сходство с херувимами. Юпитер собрал в себе весь комплекс сакральных значений. Он означал всемогущество, вечность («*Dii gentibus...*»).

Таким образом, в школьном театре очевидна тенденция не столько противопоставить, сколько слить античность с христианством, одно передать через другое, что так свойственно эпохе барокко. Приведем один знаменательный пример: «Нынѣ лилѣя — Дѣва Маріа / Бога родила — миру явила... Уже прекрасны Фебусь чѣло златовидно / Из облака легкаго явиль свѣтовидно» [Драма українська, 1929, 132]. В стяжении античных образов и христианских идей, в толковании этих образов в христианском духе просматривается доминантная идея эпохи.

Эта идея смогла реализоваться потому, что античность на самом деле выступала некоей оболочкой для священных смыслов. Напомним, что и Сковорода называл ее собранием образов, как полотном, прикрывающим истину. Он объяснял античность как внешнее, скрывающее внутреннее, и потому описывал ее через код одежды. Называл античное «богословие» матерью богословия еврейского. Обряд обрезания для философа символизировал переход к христианским значениям от античных. Он утверждал, что языческую деву Минерву достаточно подвергнуть обрезанию, дабы посвятить ее Господу, для которого важно только сердце, обладающее духом веры. Переходя к образам еды, философ уверял, что языческое богословие годится на библейский стол, что все можно брать из языческих закровов. Эта пища не будет смердеть, если ее освятит Христос. Сковорода ставил знак равенства между античностью и язычеством и не раз называл его языческим, или «обветшалым», богословием. Однажды он определил античность как языческий яд. Философ применил к ней даже такую дефиницию, как навоз, но такой, из которого можно собрать золото.

Для барокко оппозиция язычество / христианство была чрезвычайно значимой, и язычество в ней замещалось античностью, в результате чего античность превращалась в самостоятельный язык, на котором описывалось язычество. Античные персонажи означали языческое начало, противопоставленное христианскому. Тогда античность воспринималась и «как религия, а не как культурная условность, имеющая лишь аллегорическое значение» [Живов, Успенский, 1984, 211].

Например, в украинской пьесе о святой Екатерине («*Declamatio de S. Catharinae Genio*») действуют Любовь Земная и Любовь Небесная. Любовь Небесная обещает святой Жениха Небесного и награждает в

знак будущей верной службы перстнем. Земная же Любовь прочит ей другого жениха, объявляя декрет Юпитера. В анонимной «Рождественской драме» «семь мудрецов исходят и поют» [Драма українська, 1927, 189], призывая к себе Аполлина «припевать» их «клиру». В этой же пьесе Жрец, обращаясь к Аполлину, говорит о Парнасе, Диане, Юпитере. Так явно передается его принадлежность к миру язычества. Аполлин отвечает Жрецу, призывая муз. В украинской пьесе «Свобода от веков вожденная» античные боги прямо именовются языческими: «Весма Натура Человѣческая оставивши Бога молит себѣ во помощ богов язических» [Драма українська, 1925, 154]. Натуре отвечает Юпитер с «подружними» богами. Античные персонажи могли обобщаться в фигуре Многобожия. В «Действии на Рождество Христово» все античные мотивы символизируют язычество и многобожие.

Через античные мотивы передавались светские события, ибо при жизни боги могли быть людьми. Такая мотивация определяет очевидный механизм перенесения, столь типичный для барокко. Авторы привлекали культурные герои античности, потому что они оказывались способными замещать героев современности. Поэтому, например, во второй части пьесы «Образ страстей мира сего» выступает Россия, которую окружают Паллас, Аристотель, Туллий (Цицерон) и Аполлин, произносящий хвалу мудрости. Великие ученые древности и бог, покровитель искусств, оказываются здесь однородными фигурами.

Иногда античный сюжет переводился в разряд исторических, и тогда не только исторические персонажи, но и события, и даже территории, ставшие местом действия, переименовывались на античный манер. По сути дела, происходила подстановка античных параллелей на место событий современных или произошедших в недавнем прошлом. В польской пьесе, поставленной по случаю победы под Каменец-Подольским, Геракл замещал короля Августа II, Прометей означал подольские земли, а орел, терзающий печень героя, — турецкий плен. Эта развернутая, но натянутая параллель свидетельствует о том, что драматурги обращались с античностью довольно свободно.

Многие операции с античной мифологией совершались на основе символов, входивших в гербы. Например, в гербе рода Опалинских есть ладья. Ей и посвящен один школьный диалог, в котором Марс просит Дедала построить эту символическую ладью. Сатир рубит подходящее дерево топором Вулкана. Дедал эту ладью сооружает, и Язон, подгоняемый Эолом, счастливо ею правит. Не раз античные персонажи выступают знаками материи — как Протей, памяти — как Юнона, которая означала также и зависть; поэзии и науки — как Аполлон. Юпитер значил огонь, мудрого правителя, жадность.

Античность могла отдаляться от дел священных и государственных и приспособляться для интерпретации различных частных событий. В школьном театре развивались отдельные сюжетные ситуации, затем становившиеся параллелями современным событиям из жизни школы. В одной пиарской пьесе изображается решение основать орден пиаров. Соотносится оно с судом Париса. Только здесь Парис отдает яблоко Палладе. Язон, добывающий золотое руно, выступает значимой параллелью гетману Браницкому, вступающему в брак. Кстати, о путешествии Язона в «Образе Торжества Российского» рассуждают Рыцарь, олицетворяющий Елизавету, и аллегорическая фигура Любви. Она рассказывает о том, как Язон из Колхиды привез золотое руно. Рыцарь сетует на трудности пути. В честь возвращения королевича Владислава после битвы под Хотинном в одной польской пьесе разыгрывался сюжет о возвращении Сципиона.

Античная мифология не только вписывалась в исторические сюжеты. Она была одним из способов воспроизведения реальной действительности, а также знаком историчности. Обращение к ней происходило в поисках корней, должных возвеличивать современное историческое событие, героев битв, благородные роды. Не раз фамилии знатных польских магнатов возводились к именам античным героям. Этимология самоназвания поляков *сарматы* от имени бога Марса не казалась тогда вовсе невероятной. Подобные трансформации всех устраивали и не выглядели немислимыми.

Античные персонажи необязательно входили непосредственно в действие, что на первый взгляд говорит о том, что в драматических сюжетах они играли вспомогательную роль. Не раз они оказывались в малых частях драмы, антипрологах, прологах, эпилогах. Это никак не уменьшало их значимости. Напротив, они приобретали особое положение в пьесе.

Антипрологи, прологи, эпилоги образуют рамочную конструкцию школьной драмы и связаны с ней неразрывно. Они вторят ее смыслу и даже их расширяют, одновременно перекликаясь между собой, что можно наблюдать, например, в «Трагедокомедии» Сильвестра Ляскоронского. Обрамляя драматическое произведение, рама придает ему целостность и никогда не остается в стороне от его смыслов. Напротив, она содержит в себе их квинтэссенцию, подытоживая их или, напротив, только задавая. Потому размещение античных персонажей в рамочной конструкции указывает на их особый ранг.

Без рамы не обходились не только пьесы того времени. Рама была значимой частью решительно всех произведений — светских и сакральных. Она была необходимым элементом светской картины. Обрамляя иконы, рама даже превышала по значению их средник, как в иконе



Донской Богоматери [Чубинская, 1997, 114]. Рамы были риторической конструкцией, в чем видится влияние барокко [Tagasov, 2002, 305]. Литературное произведение в ту эпоху также приобрело рамочную конструкцию, ибо оно всегда начиналось предисловием и заканчивалось послесловием. «Конструкция для эпохи барокко — это рамка и устройство смысловывявляющих процедур» [Михайлов, 1994, 342]. Значимость рамы проявлялась и в том, что она стала поэтическим символом, способным кумулировать как светские, так и сакральные смыслы, чему примером может служить стихотворение Иоанна Величковского: «И образом челоуѣкъ Христос обрѣтается, / Зачым слушне Я РАМІ два наречеса, / зане якоже РАМІ образ окружают, / Сице ложесна ѣя Христа обыймают» (цит. по: [Українська поезія, 1992, 272]).

Антипролог польского «Диалога о Маврикии» было поручено вести Палладе. Она всего лишь хочет знать, о чем будет пьеса. Вряд ли ее любознательность можно возвести к главному значению этой фигуры — мудрости. В польском же диалоге «О подлинной христианской философии» пролог вел Орфей, а эпилог — Тезей, познавший мир и прошедший через лабиринт. Античные персонажи проникали и на русскую «охотничью» сцену XVIII в., имевшую явные связи с театром школьным. Напомним, что «Купидон, непристойной Венеры бесстыдный сын» появлялся в ранних стихах Симеона Полоцкого со «злыми стрелами любви» [Сазонова, 1992, 28]. Кстати, он выступал в польской «Трагедии о Богаче и Лазаре», где летал с удочкой или сидел на облаке над морем. Он умолял Нептуна, Юпитера, Эола и Фортуну помочь ему поймать души грешников. Как видим, этот античный персонаж окончательно лишился своей основной функции и, попав в моралите, выступал лишь заместителем ловца душ человеческих. В польском диалоге «Смерть Цезаря» Орфей, оплакивающий Евридику, оказывается даже в интермедии, как Парис, Сизиф, Данаиды.

Античные персонажи не только располагались в раме. Они входили в собственно пьесы, где не утрачивали присущие им функции. Напротив, оставаясь «воплощенным» значением, которое легко прочитывалось из их внешнего облика и имени, они сразу присоединялись к разряду аллегорий, которые есть «вечная и постоянная метафора. Не во едином слове, но о повести» (цит. по: [Бабкин, 1951, 334]).

Можно сказать, что на самом деле в театре происходило переодевание аллегорических фигур в античные тоги и туники. Боги и герои трансформировались в эти условные фигуры, стягивающие условность и наглядность воедино. Потому Бахус мог управлять Пшемыславом («Vaschi Nilaria») точно так же, как другими героями Зависть или Злоба. Цик-

лопы ковали оружия для болгарских королей («Ultrix pro religione Nemesis»). Геркулес выходил как аллегория Августа II в польских пьесах. Появлялся он и на русской сцене в «Образе Торжества Российского». То, что Геркулеса Всероссийского окружали Сенаторы, не казалось странным. Подобные анахронизмы никого не смущали. Драматурги выводили на сцену античных персонажей иной раз целыми группами. Они беседовали, развивая общую и значимую тему. В польском «Диалоге на Чистый Четверг» Диоген, Демокрит и Гераклит, Алкивиад и Сократ встречаются, чтобы порассуждать о суетности мира. В другой пьесе вместе выступают Сократ, Диоген, Эпикур.

Когда античный персонаж становился аллегорической фигурой, он не то чтобы сразу утрачивал свои исконные значения. Они еще могли проступать, но все же он приобретал новые, практически выступая заместителем уже устоявшейся в своих значениях аллегорической фигуры. В идеале античный персонаж, замещающий аллегорию, и сама аллегория имели однородные значения, как, например, Мужество и Марс. Но могло быть иначе, что свидетельствует о том, что связь между знаком и значением, которая для мифологического персонажа всегда неизменна, ослабевала. Античные боги и герои будто пугали драматургов своей конкретностью, и они стремились перевести их на следующий уровень абстракции, какой являют собой аллегории. Тогда античные персонажи становились знаками знака, ибо аллегории не столько выступали на сцене на правах театрального персонажа, сколько означали отдельные нравственные категории. Таким образом, пласт мифологических значений практически не присутствовал в школьных аллегориях. Он только угадывался. Античные персонажи, попав на сцену, заранее подвергались заданным поэтикой барокко искажениям.

Аллегии с одним и тем же постоянным значением переходили из пьесы в пьесу и всегда были узнаваемы. Милосердие всегда оставалось Милосердием, а Ненависть Ненавистью. Они не могли вырваться за предписанный им круг значений и функций. Точно так же не менялись своими функциями античные божества и герои, что не означало того, что они могли расширять или сужать присущий им круг значений. Их исконное значение то ослабевало, то вообще исчезало. Кроме того, они также могли принимать значения, противоположные первичным.

Античным персонажам в функции аллегорий поручалось произнесение монологов, прежде всего обобщавших смысл того, что представлялось на сцене. Они не вступали непосредственно в действие, а, в основном, комментировали его и вообще существовали на ином уровне, чем персонажи «реальные». Правда, они находились в отношениях между собой.

Значения античной мифологии уже выветривались и начинали относиться к разряду *desogut*. Потому не раз античные имена выстраивались в длинные ряды перечислений. Эти старательные перечисления говорят о том, что существовал четко очерченный круг античных персонажей, имена которых попадали в школьные пьесы. Особенно часто они встречаются в монологах панегирического характера. Никаких попыток раскрыть характеристики этих аллегорий античного характера при этом не предпринималось. В «Царстве Натуры Людской» в монологе Злости одновременно упоминаются Борей, Зефир, Прозерпина, Плутон, Мегера, Иксион, Тантал, Орфей, Сизиф. В монологе Фараона встречаются Марс, Нептун, Морфей, Иовиш (Юпитер), Бореаш (Борей). В польской пьесе «*Komunia duchowna Św. Worysa i Nleba*» Святополк произносит пространственный монолог, в котором мелькают имена Тифона, Сизифа, Аристокбула, Цирцеи и многих других. Аналогичная ситуация наблюдается в польской интермедии «Утехи более радостные и полезные, нежели с Бахусом и Венерою», в украинской пьесе о св. Екатерине, написанной по-польски, где Любовь Земная пересыпает свой вводный монолог именами Флоры, Аргуса, Камен, Орфея, Меркурия, Нептуна, Сирен, Медузы, Эола, Морфея. О Фебе, Палладе, Сатурне и прочих говорит и сама святая.

Мы не случайно привели несколько однотипных перечислений. Практически почти каждый монолог каждого персонажа пьесы о св. Екатерине полон отсылок к античности, что, по мысли ее автора, должно было свидетельствовать о том, что Екатерина до своего обращения коснела в язычестве. Даже *cantus angelicus* в этой пьесе содержит упоминания Беллоны, Марса, Пандоры, Паллады, Харона и Вулкана. В речах трех Царей, каковые они произносят перед Иродом в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского, также возникают античные мотивы. Они объясняют Ироду, что «Доколе Феб не станет в бегу золотополучный, / Дотоль царь Юдейский будет благополучный» [Русская драматургия, 1972, 246]. Очевидно, что здесь имя античного бога употребляется в переносном смысле. Это стало столь привычным словоупотреблением, что даже Ревность Матерняя, возбуждая от гроба Милость Божию, вспоминает Феба. Примечательно, что аллегорическая фигура Смерти перечисляет многих библейских героев, не избежавших ее власти, и наравне с ними ставит Ксеркса и Александра Македонского: «Гдѣ твои, Ксерксе, вои? Александре, — слава?» [Драма українська, 1925, 245].

Иногда школьные драматурги обнаруживают знания античных исторических и географических реалий, не связанных с мифом. Они считают уместным сравнить сердце, пылающее любовью к Богу, с Везувием: «Не

таким Везувий огнем разгорѣся, / Яко мнѣ сердце, завѣт бо Бога разорися» [Там же, 223].

Рассматривая различные возможности использования античных мотивов на школьной сцене, следует подчеркнуть, что драматурги особенно не проникали в их смысл. Часто они ограничивались упоминанием имени античного героя или божества, правда, не только для того, чтобы показать свою ученость. С помощью микроцитаты, а ею является имя, которое «всегда должно быть для критика объектом пристального внимания, поскольку имя собственное — это, можно сказать, король означающих; его социальные и символические коннотации очень богаты» [Барт, 1989, 432], они стремились повторить и усилить смыслы того, что представлялось на сцене, придать своим пьесам этические измерения. Каждый античный герой или бог, каждая сентенция или сюжетная ситуация получали дополнительную смысловую нагрузку — сакральную или светскую. «На свет истины из тьмы мифологии выходили этические нормы», — говорил М. Пексенфельдер, автор «Символической поэтики» (цит. по: [Bieńkowski, 1967, 20]).

Это не значит, что присущие им значения исчезали окончательно. Аристотель и Цицерон, например, назывались великими учителями, Нерон объявлялся воплощением зла и невежества. Сохраняли присущие им значения такие античные герои, как Эпаминонд и Муций Сцевола. За последним, правда, с его жестом — сжигание руки — закреплялись и отрицательные коннотации. В русской пьесе «Свобождение Ливонии и Ингерманландии» этот жест совершает посол от Неправедного Хищения.

Почти всегда парой появлялись на сцене Демокрит и Гераклит. Они символизировали два мира — смеховой и серьезный, два подхода к тому, что будет представлено на сцене. Демокрит смеется этому миру, Гераклит его оплакивает. Существовало сочинение М. Кулиговского, в названии которого присутствует имя одного из философов: «Смешной Демокрит, или Смех христианского Демокрита с того света». Возможно, что на сцену выходил смеющийся Гераклит и плачущий Демокрит. Первый все «во смѣхъ» претворял: «Имамъ всегда ругати тя, міре суетній, / Ибо всякъ ти служащій вѣчнихъ есть благъ тщетній» [Драма українська, 1925, 350]. Второй оплакивал «свѣтъ»: «Того ради слезю, плачу и горць ридаю, / Яко вся суетная въ мірѣ обрѣтаю» [Там же, 351].

Итак, из античности извлекались нужные смыслы, или она награждалась ими, потому и утрачивала самостоятельность. Античность сохраняла со своей исконной почвой чисто внешние связи и преподносила драматургам лишь свою внешнюю оболочку, форму, которую они наполняли содержанием, позволявшим выводить античных персонажей на

сцену. Это не значит, что античные мотивы всегда приветствовались. Их даже довольно часто осуждали. Польский проповедник и теолог Т. Млодзяновский, например, называл античных героев ложными богами. Многие другие также призывали покинуть языческую, «опасную» область вдохновения, так как рассказы о богах и героях древности могут поселить греховность в мыслях.

Я. Масен считал, что обращение к античности устарело как прием. Это не мешало, однако, античным персонажам появляться на сцене, а античности оставаться одним из источников барочного искусства, особенно в Польше, где значительное число драматических сюжетов (примерно десятая часть) заимствовалась из античной истории и мифологии. Украинский и русский театры, в основном, довольствовались отдельными мотивами и часто — только именами античных богов и героев. Правда, на русской сцене была поставлена «Опера об Александре Македонском», где, кроме Александра Великого, действуют его отец, Филипп, и персидский царь Дарий. В основном, античные реминисценции в русских и украинских пьесах существовали изолированно от действия, но они могли сплетаться между собой, создавая на сцене подобие античной мозаики.

Таким образом, античная мифология не воспринималась самодостаточной и была объектом семиотических манипуляций, в чем заключалась ее основная ценность. В школьном искусстве она превратилась в одну из систем для обозначения сакральных и светских понятий. Вот как, например, М. К. Сарбевский интерпретирует «Энеиду» Вергилия. Эта поэма, с его точки зрения, аллегорически изображает путь человека к совершенному знанию. Поэтому Троя означает природные склонности человека, грехи его молодости. Отец Энея трактуется как тело человеческое, Фракия — как алчность. Дидона оказывается сущностью общественной жизни, Лавиния — полным совершенным пониманием всех вещей, а Лациум выступает короной мудрости. Как видим, не только имена собственные, но и топонимы у М. К. Сарбевского подлежат интерпретации.

В целом, античные персонажи и приносимые с ними сюжетные ситуации воспринимались как слова чужого языка, которые можно было употреблять, но с осторожностью, помня о том, что они необходимы для того, чтобы усилить значения своего, т. е. барочного языка. Можно сказать, что они в целом выполняли роль своеобразного словаря, заглянуть в который можно было в любой момент. Основная их функция состояла в создании семантического повтора, и гораздо реже они оставались равными самим себе.

Обращение школьного театра к античной мифологии было одним из способов передачи высоких сакральных истин, которые по определению

должны быть «прикрыты» от внешнего взора. Они доступны только внутреннему зрению. Также античные мотивы, как мы показали, принимали светские значения. Их использование было одним из многих способов перевода одной семантической системы в другую — обязательного для того времени переименования. Так достигалась усложненность, затрудненность формы, многозначность барочных текстов, которые по отношению к античности не «разыгрывали мифологическое, не открывали путь архетипическому» [Топоров, 1995, 4].

Напомним, что античные авторы, из сочинений которых драматурги черпали свои сюжеты и мотивы, в теоретических трактатах именовались *prophani auctores*. Им противопоставлялись *sacri auctores*. Таким образом, античность, в основном, оставалась «предметом собственно риторического знания. Она служила благодатным материалом для риторического *inventio* (изобретения) и использовалась как источник мифологических реалий, сюжетов, поэтических образов, декоративных украшений» [Сазонова, 1992, 45].

Позднее, в эпоху Просвещения, ее положение изменилось. «Путь христианизации античности в русской культуре нового времени уже не имел перспективы развития — начавший со времени Петра I процесс секуляризации культуры и прямого обращения к античности просто не оставил ей места. С другой стороны, для наступающей эпохи классицизма барочный принцип смешения христианского и языческого был неприемлем по теоретическим посылкам» [Николаев, 2001, 313]. С одной стороны, в театре античность приобрела относительную самостоятельность, так как уже не только имя античного героя и закрепленный за ним мотив, но и целые сюжеты переносились на сцену.

С другой — античная мифология утратила неожиданную многозначность и способность вовлекать новые значения. Теперь явно сузилось поле интерпретации, с помощью образов античных богов и исторических героев теперь предпочитали передавать моральные истины. Античные сюжеты приобрели политические значения, превратились в развернутый панегирик, в «материализацию государственной идеи» [Корндорф, дис., 10]. Особенно ярко это сказалось на сцене придворного театра во второй половине XVIII в. Но не только театр был тем полем, на котором складывались новые интерпретации античности. В польской культуре, например, античные мотивы оказались пригодными для описания культурного своеобразия «и истории польского народа, а также славянства в целом. Так возник образ “славянской Эллады”» [Филатова, 2004, 51]. В эпоху романтизма возобладала психологическая интерпре-

тация античной мифологии, хотя романтики искали и другие источники вдохновения. Они нашли их в народной славянской мифологии.

\* \* \*

Романтизм провозгласил новую концепцию искусства слова. Не только придал поэту сакральную функцию, но и увидел в нем образ народного певца, слитого с природой, творящего по наитию. Этот образ вообрал в себя все те черты, которые в первой половине XIX в. были объявлены основными. Романтики наделили певца свободой художественного волеизъявления, чутким следованием природе, сделали его отражением собственных творческих интенций. Не правила, а вдохновение, воображение, фантазия вели их по пути создания нового искусства. «В философском понятии прекрасного для творца нет никаких ограничений (...)». Объект его творчества должен быть отмечен величием духа» [Dembowski, 1955, 73]. Ю. Словацкий призывал поэтов броситься в великое бурное море воображения. М. Мохнацкий отводил воображению пассивную роль и выше его ставил фантазию. Здесь он сближался с Жан-Полем, который писал, что фантазия — это «мировая душа души и стихийный дух остальных сил» [Жан-Поль, 1981, 79].



## Романтические «душки», русалки и ходячие покойники

В фольклоре романтики также увидели фантазию. Им не удавалось разглядеть в нем веками отработанные каноны. Зато естественность бросалась в глаза. Тогда «безыскусственность противопоставлялась как достоинство литературе, основанной на рациональных правилах» [Левин, 1980, 471]. Надеаясь фольклор оригинальностью, потому что в то время уже были замечены его различия у разных народов. Обращаясь к нему, по мысли Мохнацкого, можно создать собственные оригинальные произведения. Польские романтики в поисках неповторимости обращались не только к отечественному фольклору, но и к восточнославянскому [Karpełus, 1972]. Романтизм, следовательно, не просто искал в фольклоре новые средства выражения, но видел в нем свой прообраз, находил тай-

ные схождения с самим собой. Фольклор для него стал, по удачному выражению Б. Ф. Стахеева, «своеобразной гарантией подлинности». Требования к искусству, декларируемые романтиками, оказывается, уже выполнял фольклор.

Сделав это открытие, они не только восприняли жанры и темы народной поэзии. Романтики проникали в глубь нее, приближаясь к мифу, естественно, преобразя его в мифопоэтическое. Народные мифологические представления о мире и человеке вошли в искусство романтизма, конечно, не в первозданном виде, но их основные очертания легко угадываются. Как пишет Е. Е. Левкиевская, романтики изображали страшное и «иномирное», соединяя несоединимые детали и предметы, нагромождая избыточные детали, тем самым уже искажая их исконное значение [Левкиевская, 2000, 92]. Они ввели в свои произведения осколки народных мифологических представлений о мире, а также сделали своими персонажами представителей народной демонологии. То, что они появились в поэзии Мицкевича, Словацкого и многих других поэтов, уже само по себе было значимо. Мифологические персонажи не просто украшали произведения, становились фантастическими образами. Романтики через них приближались к народной мифологической картине мира, придавая ей романтические очертания.

В то время идея двумирности развивалась в философии и искусстве. Земной мир противопоставлялся не только небесному, но миру иному, очертания которого представлялись неясными и размытыми, что никак его не отменяло. Это был мир идеальный. Противопоставление духа и материи, идеального и материального подчиняло себе всю романтическую картину мира. Неслиянность этих начал, мечта об их синтезе, т. е. романтическом идеале, пронизывает искусство того времени. Обращаясь к фольклору, романтики разглядели в нем два мира (хотя второй, иной мир, никак нельзя было назвать идеальным), что еще более привлекло их к нему, а затем позволило воплотить мифологическую концепцию двух миров в новом виде. Их не только притягивала эта концепция в целом.

Романтики, прежде всего Мицкевич, заинтересовались принципом взаимодействия двух миров, видимого и невидимого [Mickiewicz, 1955, XI, 113]. Кроме того, не могли их не привлечь народные представления о душе. «Мифологема “души” занимает в культуре любого этноса совершенно особое место; она не только затрагивает один из самых значительных и ключевых концептов традиционных верований, но оказывается межжанровой, стержневой, пронизывающей самые разные сферы и фрагменты духовной культуры» [Виноградова, 1999, 142].



Суеверия простого народа, которые Жан-Поль считал «плодом и пищей романтического духа», представления об оборотничестве, пришельцах из другого мира Мицкевич объявил верой в индивидуальность человеческого духа, в индивидуальность «духов вообще», а также верой в бессмертие души [Mickiewicz, 1955, XI, 119]. Дух для него, как и для всех романтиков, был превыше всего. Он означал «не душу в понимании некоторых философов и не *esprit* в обычном значении этого слова, но духовную сущность, внутреннюю сущность, оживляющую тело, *spiritus* — в библейском понимании» [Mickiewicz, 1924, 126]. Поэт говорил, что тело, душа, разум — это только составляющие части духа, и отстаивал право человека на проникновение в глубинную суть вещей, которую скрывал мир невидимый.

Народные верования Мицкевич считал общей особенностью славянской души. В ней он различал идею всеединства космоса. В переходах из одного состояния в другое, от жизни к смерти поэт видел свидетельства вечной жизни души человека. Он справедливо полагал, что мифологические представления о мире, идущие из далеких веков, до сих пор сохранились и уживаются с христианскими. Его точку зрения разделяли и другие романтики. «Наш народ сохраняет веру в непосредственный контакт земного мира с миром духов, которые окружают его как опекуны. Кто впитал эту веру с молоком матери, тому никакая мудрость мира не вытеснит ее из сердца. Он сам будет сотни раз ее отталкивать как не соответствующую разуму, и сто раз она отзовется в глубинах его духа» [Libelt, 1977, 346].

Мифологическая картина мира не имеет четко оформленных очертаний, что особенно явно просматривается на примерах низших демонологических персонажей. Это еще более привлекало романтиков, для которых мир был принципиально незавершен и окончательно непознаваем. Они знали, что все сущее скрывает в себе тайну и потому не определено во всех смыслах и формах.

Мицкевич не только воплотил народные мифологические представления, но на их основе создал теорию, созвучную философии романтизма. Он не ограничился введением мифологических персонажей. Через них он стремился проникнуть в народный дух, пытался воссоздать народную мифологию в целом и на ее основе построить новую философию, пронизанную мифопоэтическим началом.

Нельзя сказать, что и другие великие романтики приняли и поэтически освоили идею фольклорной двумирности. Красиньский сохранил в неприкосновенности религиозные воззрения на мир. Словацкого гораздо больше привлекали отдельные мифологические персонажи, но и в их

обрисовке сквозит концепция двух миров, разделенных, но соприкасающихся, несмотря на то, что поэт придал им в значительной степени литературный облик.

Свою драматическую поэму «Дяды» Мицкевич открыл прологом — стихотворением «Упырь», сразу связав всю поэму с народной демонологией. Скажем несколько слов об упыре фольклорном. Демонологические персонажи разных видов являют собой пришельцев с того света. «Их генетические корни одинаковы и восходят к душам умерших людей» [Виноградова, 2000, 99]. Кроме того, бывают среди них двоедушники, т. е. люди, рожденные с двумя душами — человеческой и демонической. Из двоедушников родом упырь, образ которого Мицкевич вывел в прологе к «Дядям».

В народной мифологии упырь — это «возвращающийся» умерший. При жизни одна его душа способна покидать спящее тело и «вести самостоятельное существование, обычно для того чтобы приносить вред людям» [Славянские древности, 1999, 29]. Кроме того, упырем после смерти становился тот, кто не нашел упокоения в загробной жизни. Он не может спуститься в ад и тем более подняться в небо, так как умер неправильной смертью. Она могла застать его неожиданно, он сам мог покончить с собой. «Вампирами становятся люди, чье рождение, жизнь или смерть сопровождалась нарушениями ритуальных или моральных норм» [Славянские древности, 1995, 283].

Упырь никогда не растает окончательно со своим телом и время от времени входит в него. Ему приписывается одутловатое лицо, двойной ряд зубов. Выглядит он и как скелет, и как мешок с кровью. Из могилы он выходит не тогда, когда ему заблагорассудится. Поведение его, как и всех мифологических персонажей, строго регламентировано. Он появляется по ночам, мучит людей и животных, пьет их кровь, но не только. В мир людей его может приводить тоска по близким. Он даже готов заботиться о них и навещать, чтобы узнать, что с кем произошло за время его отсутствия, и даже помочь по хозяйству. Тем не менее этот персонаж все равно оставался опасным [Зеленин, 1916; Виноградова, 2000, 75—78].

Стихотворение «Упырь» задает тему общения двух миров — земного и потустороннего, подчиняет ее мотиву идеальной любви, пронизавшему всю культуру романтизма. Такая любовь вечна и бессмертна. Она продолжается и за пределами жизни, т. е. в смерти. Смерть — «это романтизированный принцип нашей жизни. Смерть — это жизнь после смерти. Жизнь усиливается посредством смерти» [Новалис, 1980, 106]. Между нею и жизнью граница постоянно нарушается. Смерть не означа-

ет окончательного расставания с миром живых как в романтической философии, так и в народной культуре.

Романтики увидели в вампире и сходных с ним персонажах совершенное выражение собственной идеи о соотношении жизни и смерти, о смысле жизни. И в романтизме, и в народной мифологии «абсолютная смерть выражает абсолютную жизнь, и в романтизме, и в народной мифологии объединяются “мир и сверхмир”, земное и небесное, посюстороннее и потустороннее, живое и неживое» [Габитова, 1978, 255]. Потому в ту эпоху активизировались многие мифологические мотивы, а мифологические персонажи стали героями литературных произведений. Среди них вампир занимает особое место как антропоморфный символ колебания между двумя мирами, как знак их связи.

Ко времени написания «Дзядов» биография литературного и театрального вампира (упыря) уже сложилась [Szykowski, 1917]. О нем вспоминал Ф. Богомолец в комедии «Чары», упоминался он в комедии «Неожиданное возвращение». Этот фольклорный мотив использовал А. Кощебу в пьесе «Возвращение поляков из плена» [1815]. Данный мифологический персонаж привлек Пушкина, Полежаева, А. К. Толстого. «Рассказ “Семья вурдалака” написан Алексеем Толстым на французском языке в виде документальной истории, рассказываемой дворянином светским дамам. Встреча с вурдалаком помещена автором на Балканы, откуда вурдалаки “пошли” по европейскому миру благодаря путевым заметкам Фортиса, мистификациям Мериме и т. д.» [Айдачич, 1999, 34]. Вспомнили об упыре Нодье и Полидори, секретарь Байрона, который в 1821 г. написал пьесу «Вампир». Ее иногда приписывают самому Байрону. Мотив упыря, вампира тогда казался «байроническим». Возможно даже, что юный Мицкевич в Вильне видел эту пьесу, поставленную К. Каминьским. Но отнюдь не театральные впечатления послужили Мицкевичу стимулом для создания пролога «Дзядов», который использовал этот мотив и в стихотворении «Люблю я».

Мицкевич сохранил за упырем неправильную смерть — он покончил с собой. Он соблюдает правила выхода из могилы, предписанные народной мифологией. Упырь появляется на задушный день, в день поминовения усопших и должен пребывать на земле отведенное ему время. У Мицкевича это правило опущено. Зато он наделил его тоской о возлюбленной и лишил присущей ему опасности. Мифологический упырь бывает и таким. Романтический упырь не намерен вредить людям и приходит на землю, чтобы снова отправиться блуждать, теперь уже в воспоминаниях по стране любви. Зато он сохранил двойственную природу.

Упырь у Мицкевича — это и человек, и представитель загробного мира. Он в мире, но не для мира, живой мертвец, пугающий могильным холодом, стенающий, но бледными устами, дышащий, но ледяной грудью. В нем подчеркивается беспрестанно совершающийся переход от смерти к жизни, неустойчивость положения между двумя мирами. Он «ночной человек», вставший из могилы со звездой надежды, Венерой. Люди бегут от него и осыпают проклятиями. В назначенный день он возвращается в гроб с кровавой раной на груди. Мицкевич не придавал этому персонажу внешних признаков упыря. Только однажды он говорит о том, что его возлюбленная, чей взор привык к свету и солнцу, может быть, не испугается его «trupiej głowy». Следовательно, намек на его посмертный облик в этом стихотворении дан.

Соответствия народных мифологических представлений с этим образом нужны поэту вовсе не для этнографической достоверности. Он подошел к нему иначе, нежели другие романтики. У Байрона, например, вампир — бунтарь или изгнанник. У Мицкевича — пришелец из другого мира, охваченный великой любовью. Ради возлюбленной еще на земле он преступал все законы. Нарушает он их и теперь, ожидая от нее нежного взгляда, тихой беседы. Тот, кто наводит ужас на всех живущих, боится испугать женщину, оставшуюся для него вечным идеалом и за могилой. Невзирая на законы инобытного мира, он вновь готов принять земные страдания ради единственной встречи с возлюбленной. Он истинный романтический герой, но уже после трагического своего конца — самоубийства. Такой взгляд типичен для романтиков. Как сказал Жан-Поль, «в отличие от Орфея мы обретаем свою Евридику, когда смотрим назад, и утрачиваем, стоит только бросить взгляд вперед» [Жан-Поль, 1981, 80]. Упырь из Пролога предвещает появление Призрака во II части «Дзядов», о котором мы скажем в дальнейшем особо.

Во II части «Дзядов» первыми среди «душек» появляются Дети, занимающие особое место среди других мифологических персонажей. Иногда один из дней обряда поминовения, дзядов, отводился только некрещеным детям. Также их поминали на Страстную среду или на Троицкой неделе. Невидимое присутствие детей, по народным представлениям, означают различные атмосферные явления. В места, где они похоронены, «постоянно бьют молнии и выпадает град (...). Их души улетают на небо и кружатся в виде пчел или мух вокруг райского дерева, но им запрещено вкушать его плоды» [Славянские древности, 1995, 86]. В образе ребенка появляются духи ветра и воды. Мифологические дети помогают русалкам и мамункам совершать подмен детей. Они замани-

вают путников в лес, в воду, сбивают с дороги, т. е. действуют наравне с другими опасными персонажами.

Представлялись эти мифологические дети в виде блуждающих огней. «В образе блуждающих огоньков, по западнославянским представлениям, могли появляться по ночам души грешников или самоубийц, осужденных на вечные скитания (...). В селах Верхней Силезии неясные блуждающие огоньки считались душами погибших по вине матери младенцев...» [Виноградова, 1999, 146—147]. Приобретали они обличье мышей или птенцов без перьев, маленьких птичек, голубей, орлов. «Они летают по ночам, пищат, свистят, как птенцы, и просят встречных людей дать им имя или окрестить» [Виноградова, 2000, 79]. Л. Н. Виноградова пишет о высокой вредоносности духов умерших младенцев [Там же, 78].

У Мицкевича Дети совершенно не опасны. Прилетев на обряд поминовения, они продолжают свой полет под сводами часовни: «*Jak gołąbek z gołąbkem na drzewie, / Так aniołek igra z aniołkiem*» [Mickiewicz, 1955, 15] — «Как птенцы, как голубочки, / Там играют ангелочки» [Мицкевич, 1952, 35]. Они стали ангелами и летят рассказать маме о том, как теперь порхают в раю, где веселятся, глядя, как под их легкими стопами распускаются цветы и зеленеет травка. Но даже в райских кущах их мучит «*nuda i tgwoga*». Как сказано у Баратынского: «Я из племени духов, / Но не житель Эмпирея, / И, едва до облаков / Возлетев, паду слабей (...). И ношусь, крылатый вздох, / Меж землей и небесами» [Баратынский, 1983, 281].

Дети уверяют, что им закрыта дорога в небо. Они страдают после смерти не только потому, что не прожили на земле отпущенный им срок. При жизни их окружала чрезмерная любовь, они были слишком счастливы в земной жизни и не познали страдания. От чрезмерности счастья они теперь обречены на постоянные возвращения на землю: «*Zbytkiem słodczy na ziemi / Jesteśmy nieszczęśliwemi*» [Mickiewicz, 1955, 16—17] — «Горького мы не познали, / И от этого — несчастье!» [Мицкевич, 1952, 36]. Родительская любовь, радость, которую дети успели познать на земле, лишают их райского блаженства. Оказывается, чтобы быть счастливым в небе, на земле нужно познать страдание, а их не коснулась никакая беда.

После них приходит на дяды Злой барин. Это фольклорный, чаще всего сказочный персонаж, сходный со многими персонажами загробного мира. Он бывает союзником дьявола и его жертвой. В бытовых сказках он терзает крестьян, изнуряет их работой даже в праздники, затем попадает в ад, откуда может слать письма. В поверьях о загробной жизни он выступает как дикий охотник или всадник. После смерти может становиться планетником, нагонять тучи и насылать дождь. Бывает он

оборотнем. Часто его мучит голод. В белорусских сказках он выходит на Радуницу, пышет огнем и кричит от голода.

Злой барин у Мицкевича еще помнит, что вся деревня, жители которой отправляют обряд, принадлежала ему. Он и обращается к ним как к подданным, забыв о том, какова была их участь при его жизни. Это не просто душа, жаждущая облегчения. Барин явно имеет оборотническую природу. Находясь во власти злых духов, он на землю выходит ночью, обреченный вечно скитаться, не находя успокоения. Днем он прячется от солнца в могиле. Все время испытывает муки голода и просит его накормить и напоить. Его мучат прожорливые птицы, отнимая у него еду и терзая тело. Таким образом, его характеристики не отличаются от тех, которые присущи этому персонажу в народной мифологии.

Он безобразен и страшен: «W gębie dym i błyskawice, / Oczy na głowę wysiadły, / Swięcą jak węgle w popiele, / Włos roczochrany na czele» [Mickiewicz, 1955, 20] — «Ишь, на лоб полезли очи — / Точно угли в пепле тлеют! / Дышит молнией и дымом, / Волосища встали дыбом» [Мицкевич, 1952, 39]. Как видим, он, как и положено, пышет огнем. Он не надеется на облегчение своей участи и мечтает лишь о том, чтобы попасть в ад, но цепь преступлений приковала его к земле. «O nie! ja nie chcę do nieba: / Ja tylko chcę, żeby ze mnie / Prędzej się dusza wywlekła» [Mickiewicz, 1955, 21] — «В небо?.. мне?.. Оставь хуленья! / Нет! Я не хочу на небо! / Одно-го хотелось мне бы: / Для души освобожденья!» [Мицкевич, 1952, 40].

Если Дети, как и положено «душкам», легко проникли в часовню, то Злому барину это не удастся. Он умоляет впустить его, но напрасно. Это соответствует народным представлениям. «Души великих грешников не имеют права войти в хату — только смотрят через окно. Их держит черт, они в хату идти боятся», — гласит запись Ст. Станкевича. Барин прикает к окну и не пересекает границ сакрального локуса. Приходит он ровно в полночь, когда плотно запираются двери часовни. Обряд поминовения не может свершиться по отношению к нему: «Во kto nie był ni razu człowiekiem, / Temu człowiek nic nie pomoże by ze mnie / Prędzej się dusza wywlekła» [Mickiewicz, 1955, 21] — «Ведь тому, который хоть немного / Человеком в этой жизни не был, / Люди помощи подать не могут!» [Мицкевич, 1952, 43]. Его просьбы сжалиться над ним никто не может выполнить. Злой барин, причинявший на земле только страдания, осужден мучиться вечно.

Злой барин соположен Детям по отношению к любви и страданиям. Дети не познали мучений в земной жизни и в потустороннем мире испытывают тяготы из-за чрезмерности любви. Злой барин при жизни только ненавидел и был ненавидим. Это заставляет его после смерти

страдать так же, как Детей, которых мучит избыток любви. Так по признаку отсутствия меры, являющейся важным признаком для народной мифологии, противопоставляются эти персонажи. Все, что превышает меру или ее не достигает, одинаково опасно и несет в себе мифологический страх.

В отличие от других душ, Злой барин не рассказывает о своих грехах. Они становятся известными с появлением хищных птиц, пожирающих его пищу и не разрешающих ему насытиться: «Nie ma, nie ma dla mnie gady! / Darmo podajesz talerze, / Co dasz, to ptastwo zabierze» [Mickiewicz, 1955, 25] — «Нет мне помощи, я знаю! / Перехватит птичья стая / Все, что мне подать вы рады» [Мицкевич, 1952, 43]. Появление птиц не противоречит народным представлениям, они могли приглашаться живыми, но на рождественскую трапезу [Толстая, Виноградова, 1988, 97].

У Мицкевича птицы — это души крестьян, замученных Баринном, умерших без покаяния. Среди них выделяются Ворон и Сова. По народным представлениям, всякая душа могла появляться в виде птицы — черной или светлой (последнее только в том случае, если она символизировала загробный покой). Ворон и Сова почти всегда имеют отрицательное значение, предвещают несчастье, они связаны с тьмой. Ворон зачастую представляется знаком мира мертвых и вообще смерти [Славянские древности, 1995, 436]. Мицкевич лишил этот образ отрицательных коннотаций. У него Ворон — это душа крестьянина, убитого за кражу яблок из господского сада. Он не считает себя виновным, ибо каждый человек может пользоваться дарами природы: «Przed panem toczy się sprawa, / O co? o owoce z lasu, / które na wspólną wygodę / Bóg dał jak ogień i wodę» [Mickiewicz, 1955, 23] — «Начались тут суд да дело. А о чем же в самом деле? / Эх, не о лесном плоде ли? / Только! А плоды-то эти / Разве не для всех на свете / Дал Господь, как хлеб, как воду?» [Мицкевич, 1952, 41]. Сова — крестьянка, замерзшая в снегу вместе с ребенком в рождественскую ночь, когда пришла просить у Барина подаяние. Теперь он просит у нее подать хоть что-нибудь. Как в прошлой, земной жизни Сова остается за воротами его дома, так теперь он за гробом не попадает в часовню. Как когда-то Сова, он не получает жертвенной пищи. На зеркальном отражении мотива — приход гостей из дальних мест (страны смерти) — строятся эпизоды Злого барина и Совы.

Следующий мифологический персонаж — это Девушка. Напомним, что в женском облике выступают многие персонажи «того» мира. Это русалки, полудницы, ночные зморы, богинки. Они мучат людей, сбивают их с пути, затаскивают в воду. Заметим, что молодые представители мифологического мира обычно вредят более активно, чем старые [Вино-

градова, 1986]. Девушка в «Дзядках» не наделена вредительскими функциями. Она имеет ангельский облик, снабжена пасторальными атрибутами чисто литературного происхождения: «Na głowie ma krasny wianek, / W ręku zielony badylek, / przed nią bieży baranek, / A nad nią leci motylek» [Mickiewicz, 1955, 27] — «Вот в венке краса-девица! / В ручке стебель — зелен, тонок, / Перед ней бежит ягненок, / Мотылек над ней резвится» [Мицкевич, 1952, 45]. Мицкевич не обращает особого внимания на ее мифологический статус и предпочитает представить ее в литературном виде.

Правда, он указывает, что Девушка после смерти не в состоянии ни взлететь на небеса, ни прикоснуться к земле, в чем можно видеть ее связь с лятавицей, которую земля не может ни удержать, ни притянуть к себе [Wantowska, 1958, 274]. В ее словах «Niech mię rochwycą za ręce, / Niechaj przyciągną do ziemi, / Niech poigram chwilę z niemi» [Mickiewicz, 1955, 30] — «Чтоб, / Обняв меня руками, / Притянули бы к земле. / Поиграть бы с ними мне!» [Мицкевич, 1952, 48] слышатся не только мечты о любви, но и стремление найти себе точку опоры в «том» мире.

Там Девушка страдает, потому что отказалась от любви при жизни. По народным представлениям, девушки, умершие после помолвки, но до свадьбы, — старые девы и обречены на пребывание в чистилище. Девушка сожалеет о том, что не любила, не чувствовала зова природы. Она отвергала любовь, хотя ее готовы были любить: «Kto nie dotknął ziemi ni razu, / Ten nigdy nie może być w niebie» [Mickiewicz, 1955, 31] — «Кто с землей не знался здесь на свете, / Тот на небесах не побывает!» [Мицкевич, 1952, 48]. Теперь она сожалеет о том, что любовь прошла мимо: «Żyłam na świecie: lecz, ach! nie dla świata!» [Mickiewicz, 1955, 29] — «Жила на свете; ах, но не для света!» [Мицкевич, 1952, 46]. Колдун говорит, что ее грех будет прощен через два года, и ее возьмут на небо. Девушка соотносима с персонажами народных сказок, в которых звучит тема эгоистического отношения к любви (записи О. Кольберга, С. Гоциньского, Л. Семеньского). Есть она и в балладах Мицкевича.

Если первая пара мифологических персонажей, Дети и Злой барин, противопоставлены по избытку и отсутствия любви — Дети слишком любили, Барин всех ненавидел, и ему отвечали тем же, — то Девушка образует пару с Призраком, который приходит вслед за ней. Она не любила никого, но была любима. Призрак, которого Мицкевич также приводит на обряд поминовения, любил и был любим.

Как предположил в своей работе «Адам Мицкевич и театр» Б. И. Ростокский, после Детей можно было бы ожидать представителей других поколений, юношей, зрелых мужей, старцев. По его мнению, персонажи



«Дядов» олицетворяют три этапа человеческой жизни — младенчество (Дети), юность (Девушка) и зрелость или старость (Злой барин) [Росточкий, 1976, 68—69]. Но не этот ряд, каждый представитель которого мог бы проиллюстрировать заблуждения и грехи своего поколения, выстроил поэт. Это ряд тех, кто при жизни нарушил законы любви. Только Призрак ради любви нарушает законы жизни и смерти.

В отличие от всех других персонажей, он менее других имеет право на поминовение. Он закончил жизнь самоубийством. Его приход составляет кульминационный момент II части поэмы. Призрак возникает тогда, когда обряд по сути дела уже кончается: «Czas odemknąć drzwi kaplicy, / Zapalcie lampy i świecy. / Przeszła północ, kogut pieje» [Mickiewicz, 1955, 32] — «Дверь часовни открывайте, / Лампы, свечи зажигайте! / С окон сбросьте покрывала! / Петуха несется пень» [Мицкевич, 1952, 49]. Его не вызывают ритуальными заклинаниями, как других душ. Призрак приходит незванным, неожиданно, как бы из-под пола часовни: «Wszak to zapadła podłoga / I blade widmo powstaje» [Mickiewicz, 1955, 33] — «Видишь — даже пол разъялся!» [Мицкевич, 1952, 51]. Не обращает внимания на призывы принять ритуальную пищу. Формула выпроваживания также не производит на него никакого впечатления: «Przebóg! coż to za szkarada? / Nie odchodzi i nie gada!» [Mickiewicz, 1955, 35] — «Бог, избавь от духа злого! / Он — ни шагу и ни слова» [Мицкевич, 1952, 51]. Также на него не действуют проклятия, окропление святой водой, свеча, молитва. Всем становится ясно, что не священная трапеза привлекла Призрака в часовню.

Мицкевич описывает внешний вид пришельца с того света, настаивая на романтических коннотациях этого образа. У него безумный взор и раненое сердце: «Patrzcie, ach, patrzcie na serce! / Jaka to rąsowa pręga / ...Od piersi aż do nóg sięga» [Mickiewicz, 1955, 33] — «Ах, на сердце поглядите, — / На коралловые нити / Струи алые похожи» [Мицкевич, 1952, 50]. Это раненое сердце символизирует вечную любовь и добровольный уход из жизни. Любовь заставляет Призрака прийти в часовню, стоять безмолвно и смотреть, не отрываясь. Он видит Пастушку в трауре — одну из тех, кто участвует в обряде. Это она позвала его на землю. Мицкевич только штрихами набрасывает портрет идеальной возлюбленной, для которой смерть — не преграда в любви. Увидев Призрака, она, как и он, молчит и улыбается. Ее уводят, и Призрак следует за ней. Этим эпизодом заканчивается II часть «Дядов», в которой раскрывается идея великой романтической любви, проходящая через всю поэму.

Итак, на поминальном обряде появились персонажи, оказавшиеся нарушителями законов любви. Только Призрак остался им верен. Па-

мать подсказывает Детям, Злому барину, Девушке избыток, недостаток любви, отказ от нее, но не гармоническое единение душ при жизни и после смерти, которое знают только Призрак и его возлюбленная. Ее чрезмерность или полное отсутствие, равнодушие к ней — вот что олицетворяют Дети, Злой барин и Девушка. Именно это губит их и не приносит упокоения в загробной жизни. Любовь не связывала их при жизни ни с кем (или связывала неверно), что препятствует правильному проведению поминального обряда. (Исключение составляют Дети, все же получившие свои горчичные зернышки.)

Тема любви значительно обогащает семантическую структуру поэмы. Она оказывается основным связующим звеном между тем и этим миром. Только она соединяет два мира, так как влюбленные притянуты друг к другу невидимой мистической силой, преодолевающей и жизнь, и смерть. Не только тот, кто пришел из вечности, но и та, которая осталась на земле, не признает границы между ними. Далекая возлюбленная видит не Призрак, а возлюбленного, явившегося на свидание. Она уводит его за собой, а не он ее в страну тьмы. Так чувство, длящееся и за гробом, снимает предписанное противоположение двух миров и объединяет любящих. Выводя в заключительном эпизоде II части любящую пару, разделенную смертью, Мицкевич явно видит в ней прообраз единства мира, знак существования мировой любви. Возлюбленная — это вечная жизнь в земной оболочке, частица святого и невидимого мира, как говорил Новалис. Несчастный влюбленный страдает не только потому, что без возлюбленной нет места на этой земле, но и из-за утраты мировой гармонии.

В IV части «Дзядов» этот ряд персонажей продолжает Отшельник (в дальнейшем он именуется Густавом). Если во II части души вызывались на дзяды, то здесь таинственный гость приходит сам, как, впрочем, и Призрак во II части. Мицкевич выделяет те его черты, которые отсылают к миру мертвых. Это не обычный гость, случайно зашедший погреться на огонек в холодный осенний вечер дня поминовения. Он наделен рядом свойств, разрешающих отнести его к пришельцам из того мира. То, как он ведет себя в доме Священника, что он рассказывает о себе и своем пути, не оставляет сомнений в его «загробном» происхождении.

Внешний вид и одежда Отшельника подчеркивают его «нездешность». Заметим, что для мифологического персонажа типична необычная одежда, например, лохмотья [Виноградова, 1995, 23]. Но главное, конечно, состоит в том, что Отшельник этот, подобно герою Пролога «Дзядов», колеблется между миром живых и миром мертвых. Этот персонаж называет себя Отшельником потому, что умер для мирской жизни. На самом деле он уже пережил и земную жизнь, и смерть. Он сам

называет себя мертвым. Конечно, его высказывания можно трактовать как указания на то, что он умер для мира, и, может быть, это толкование следует иметь в виду, но ни в коем случае нельзя снимать и другого, мифологического. Густав — пришелец из страны смерти: «*Wyłem tutaj... O, dawno! za młodo! / Przed śmiercią...*» [Mickiewicz, 1955, 41] — «Да, да! Бывал я здесь... Давно... Перед уходом...» [Мицкевич, 1952, 55]; «*Otóż, ja także umarły dla świata*» [Mickiewicz, 1955, 41] — «Вот и я умер для этого мира».

В его беседе со Священником есть ряд прямых намеков на его двойственную природу. То, что на первый взгляд кажется случайной деталью, частью поэтического оборота, на самом деле знаменует истинную природу Густава. Он не желает ее раскрывать, но одновременно указывает, что принадлежит двум мирам, между которыми нет четкой границы. Эта двусмысленность — переходы из одного состояния в другое — делает его подлинным мифологическим персонажем, ходячим покойником.

Сбивчивые его речи, простодушные вопросы Священника очерчивают контуры пространства, в котором, балансируя, движется Густав. Священник задает его «реалистическое» восприятие. Он принимает его за неожиданного гостя и лишь позднее узнает в нем любимого ученика. Только перед уходом ощущает таинственную природу Густава. Каждый символический знак, каждое слово, указывающие на его необычность, Священник воспринимает просто. Каждая реплика странного пришельца звучит для него как сожаление о былом или как сетование на тяготы трудного пути. Он не желает (или не может) видеть в них ничего необычного.

То, что Густав не раз называется гостем, отсылает к концепту пути. Путь, который он прошел, носит наименование *gościniec*. Известно, что в славянских языках *гость* может означать покойника (ср. рус. — погост), а «приглашение или ожидание умершего в гости — самый разработанный из сюжетов данного круга (погребального. — Л. С.)» [Невская, 1980, 230]. Мотив пути доминирует в характеристике Густава. Он наделен некоторыми специфическими признаками, не оставляющими сомнения, какой на самом деле путь просвечивает сквозь трудную дорогу, которой шел Густав к дому Священника. Это путь из небытия, из того мира. Мицкевич отмечает границу между этим путем и домом Священника. Показывает, как Густав боится войти и задерживается на пороге. Так противопоставляются два пространства — мифологическое и реальное.

На пути Густава много преград чисто мифологического свойства. Его путь долгий и трудный: «*Długą przejść musiałeś drogę*» [Mickiewicz, 1955,

43] — «Ты должен был пройти долгую дорогу». Есть указания на необычную скорость передвижения: «Ach, tak prędko przebiegłem gościniec, tak długi!» [Mickiewicz, 1955, 44] — «Ах, быстро я прошел тот путь, весьма далекий!» [Мицкевич, 1952, 58]. Густав совершает этот путь во тьме и холоде. Он мокрый, грязный, дрожит и промок до нитки. Его студили дожди, перед ним разливались моря грязи. Он блуждал в темном лесу: «Słyszysz, jaki szturm na dworze? / Czy widzisz łyskanie gromu?» [Mickiewicz, 1955, 42] — «Слышишь ты удары грома? / Там за окошком буря завывает» [Мицкевич, 1952, 56]; «Jednak do nitki przemoczony wszystek, / Zbladłeś, przeziębłeś strasznie, drżysz jak listek» [Mickiewicz, 1955, 43] — «Промок насквозь ты, странник неизвестный! / Озяб и побледнел. Дрожишь, как лист древесный» [Мицкевич, 1952, 58]; «A ja się, męczę; w słotnej, zimnej pogrze!» [Mickiewicz, 1955, 41] — «Я мучаюсь в холоде, сырости, грязи». Трудности, которые ему пришлось преодолеть, Мицкевич представил в мерцании реальных и мифологических значений, построенных в соответствии с традиционным изображением пути, по которому направляются души умерших.

Весь набор преград, все приметы путника с того света явно делают Густава мифологическим персонажем. Он представитель иного мира, пришел из тьмы к свету, из холода в тепло. Он не раз жалуется на холод, причем чем ближе к сроку его ухода в иной мир, тем чаще. Холод — неременный атрибут смерти. Водные преграды, которые по мифологическим представлениям отделяют тот мир от этого, в его рассказе заменяют дождь и болота.

Сквозь эти мифологические очертания просвечивают значения дороги жизни, дороги — движения к смерти: «Drogi śmierci pokazywać nie chciałbym nikomu» [Mickiewicz, 1955, 41] — «Путь к смерти не хотел казать я никому бы» [Мицкевич, 1952, 56]; «Wszak dobrze wiesz do śmierci drogę?» [Mickiewicz, 1955, 43] — «Путь к смерти хорошо знаком тебе, наверно?» «Тема дороги неотделима от представлений об отдаленности вообще и об области смерти» [Невская, 1980, 230]. Дальние края, из которых пришел Густав, оказываются страной смерти: «Idę z daleka, nie wiem, z piekła czyli z raju, / I dążę do tegoż kraju» [Mickiewicz, 1955, 41] — «А к твоему порогу / Пришел издалека. Из ада ли, из рая / Не знаю, но стремлюсь я вновь к тому же краю» [Мицкевич, 1952, 56].

Во время монологов, обращенных к Священнику, Густав превращается из живого в мертвого. Он леденеет, его пульс замирает. Это происходит не потому, что он трижды повторяет жест самоубийства. Причина этого в другом. Ему на земле отпущен краткий срок, три часа, которые отмеряют постепенно гаснущие свечи и бой часов. Так тихое жилище

Священника окончательно преобразуется в область столкновения двух миров. Исчезает Густав с пением петухов, вновь пережив на земле любовь и отчаяние: «Wybiło dwie godziny: miłości, rozpaczy, / A teraz następuje godzina przestrogi» [Mickiewicz, 1955, 89] — «Был час любви. Был час печали. Начат / час предостереженья» [Мицкевич, 1952, 98].

В IV части присутствуют и некоторые другие мифологические мотивы. Мицкевич вводит насекомых, олицетворяющих неприкаянные души. Появляются мифологические бабочки, жук-древоточец. Отшельник беседует с бабочкой, чье символическое значение связано как с эмблематикой, так и с народными представлениями, по которым в виде бабочек и пчел к людям прилетают ушедшие на тот свет и даже сама смерть. Для Густава бабочка — это душа тех, кто гасил каждый проблеск света. Теперь, ненавидя свет, они все время летят прямо на него. Бабочка — это бывший цензор, глупый вельможа. Звуки, которые издает жук-древоточец, будто просящий помолиться за него, сначала имитирует Густав. Затем в ночной тиши слышны его слова. Этот жук — душа богатого скряги, ростовщика.

Все эти неприкаянные души означают, что два мира в IV части не изолированы друг от друга. Густав не только появился «ниоткуда», но и вызвал других персонажей, малозначимых на первый взгляд, но способных усилить мифологизацию его встречи со Священником. По народным поверьям, насекомые не случайно прилетают в дом и поселяются в нем. Мухи «не только выполняют функцию магического посредничества между (...) двумя жатвами, но и сами перенимают функцию небесных жнецов. Это обуславливается их принадлежностью к одному из вариантов мира умерших» [Терновская, 1979, 110]. Вводя в круг значений, связанных со смертью, этих представителей низшей демонологии, Мицкевич усиливает противопоставление двух миров — земного и потустороннего. В I части «Дядов» есть еще один мифологический персонаж, Черный Охотник. Густав не видит его, но слышит, задает ему вопросы, а тот отвечает. Он тот охотник, который охотится ночью и не на дичь, а на влюбленных. Он приближается к Густаву, и тот слышит его стоны и вздохи, боится его страшных предсказаний.

Итак, Мицкевич с большой степенью точности переносит в «Дяды» различных мифологических персонажей, которых, конечно, осмысливает в русле романтической поэтики, но не стремится придать им литературный характер. Иначе относился к мифологии Ю. Словацкий, который принципиально изменил образ русалки в пьесе «Балладина».

Элементы народной славянской мифологии, попадая в литературу и — шире — в культуру, не могли не испытывать влияния нового кон-

текста. Они видоизменялись, приобретали новые контуры и порой даже утрачивали присущие им смыслы. «Сталкиваясь с живым фольклорным фактом в процессе его реального бытования, романтики первоначально выбирали лишь знакомые им схемы и признаки, а если их не находили, то либо теряли интерес к такому факту, либо исправляли его по своим меркам и представлениям» [Виноградова, 2000, 221]. Мотив русалки они отобрали сразу. Он стал наиболее популярным в романтической культуре. Русалка привлекла романтиков, но в том виде и с тем набором функций, которые они ей приписывали. Он значительно отличался от исконного, мифологического. Чтобы показать эти различия, сделаем краткий экскурс в область славянской мифологии, опираясь на труды Л. Н. Виноградовой.

В народной культуре русалка — персонаж, который находится на границе двух миров — «того» и этого [Там же, 141—229; см. также: Зеленин, 1994, 230—298]. Русалками становятся умершие некрещеные дети, а также утонувшие девушки, женщины, вообще умершие на Русальной неделе или родившиеся в это время. Они воспринимаются не только как опасные представители мира умерших, но и как души безгрешные и праведные. Но чаще связаны с нечистой силой. Представления о них сближаются с представлениями о домовом, лешем, ведьме. Русалки способны вступать в контакты с миром живых, стараясь навредить. Они преследуют и пугают людей, похищают детей, портят посевы, насылают на поля бури и град. Портят они животных. Отнимают молоко у коров, заплетают гривы лошадям. Здесь их функции сходны с функциями ведьмы и домового. При этом русалки защищают поля, содействуют росту растений и богатому урожаю. Обычно они описываются как уродливые, косматые, старые, голые, с большой отвисшей грудью, вымазанные дегтем или смолой. Гораздо реже в народной мифологии русалки наделяются привлекательной внешностью, хотя это бывает, что свидетельствует о двойственности данного мифологического образа.

Обычно русалкам отводятся такие места обитания, как «вода, деревья, ржаное поле, конопля, перекрестки дорог, лес, кладбища, болота» [Виноградова, 2000, 153]. Они связаны с растительным миром не меньше, чем с водным, качаются не только на волнах, но и на березах, дубах и кленах. Обитают они там непостоянно, так как появляются на земле в определенные календарные сроки — с Троицына дня до Петрова поста. Их выход связан с цветением злаков. Совершают русалки сезонные переходы. Сначала они находятся в воде, затем перемещаются на поле и вновь возвращаются в воду. После краткого пребывания на земле удаляются в зону смерти, куда их провожают (проводы русалки). Не раз го-

ворится о том, что они живут в «могилах», лежат в гробах. Существует поверье, что русалки появляются на земле из воздуха.

Под романтическим пером русалки сильно изменились. Сохранилась их устойчивая связь с водой, но исчезла связь с растительным миром. Был предпочтен только ее привлекательный облик. Русалка превратилась в прекрасную деву с зелеными волосами. Ее наделили способностью любить и губить своей любовью человека. «Молодые, очаровательные существа, часто с рыбьим хвостом, обитающие в воде, появляющиеся по ночам в лесу или у воды, расчесывающие свои зеленые волосы, любящие музыку и танцы, коварные и опасные, заманивающие молодых людей в воду и т. п.» [Виноградова, 1989, 128] — вот как выглядели романтические русалки. Собиратели фольклора не фиксировали «ни обязательной красоты, ни рыбьего хвоста, ни любовных сюжетов, ни хрустальных чертогов на дне озера» [Виноградова, 2000, 224]. Русалке придали манящий смех. «Хома Брут видит с небесных высот смеющуюся русалку... В ремарках к пьесе “Ночь на распутье” Луганского (Владимира Даля) русалки описываются как хохочущие существа, приходящие издалека, развлекающиеся или радующиеся возвращению заключенной русалки» [Айдачич, 1999, 29, 31].

Конечно, романтизация образа русалки происходила прежде всего в массовой культуре. Подлинные романтики всегда стремились проникнуть в глубины народной мифологии. Ю. Словацкий в «Балладине» вывел русалку, королеву озера, Гоплану, осветив этот образ иронией, но не забыв о ее фольклорных чертах, что не помешало ему придать ей и литературные черты. Поэт воспользовался клишированными представлениями о русалке в целях литературной игры во многом еще и потому, что романтики не стремились к этнографической точности. Для них текст народной культуры был своего рода клише, который они охотно брали из вторых рук, иногда приводя этим в замешательство исследователей.

Так, кстати, произошло с Вием Гоголя, которого прилаживали к различным мифологиям, и только Е. Е. Левкиевская убедительно показала, что этот гоголевский образ скорее всего восходит к известной балладе Р. Саути, переведенной В. А. Жуковским, но не только. «Можно предположить, что баллада Саути в переводе Жуковского, генетически восходящая к западноевропейским вариантам сюжета типа Аарне — Томпсона 307, явилась для Гоголя своеобразным романтическим “клише”, на которое наложился сюжет хорошо ему известной украинской былички, “родственницы” английской легенды» [Левкиевская, 2000, 93].

Сохраняя за русалкой по имени Гоплана ее мифологические свойства, Словацкий собирает вокруг нее «не-русалочки» мифологические мо-

тивы, помещает рядом с ней других персонажей. Не только русалка, но и вурдалак упоминаются в пьесе. О нем будто невзначай говорит Балладина, только что убившая Кострина. Такие персонажи, как Скерка и Хохлик, сами пришедшие из ряда персонажей демонологических, беседуют о домовом и о том, как следует охранять от него конюшню. Так для Гопланы внутри пьесы выстраивается особое мифологическое пространство, что позволяет менять очертания того мира, где она пребывает. Словацкий все время раздвигает его рамки. Кроме того, сама Гоплана переживает свойственные романтическому персонажу изменения — расширение границ своего образа.

«Каждый великий романтический поэт был и философом природы и независимо от форм высказывания бился над великой, метафизической загадкой бытия» [Witkowska, 1972, 137]. Романтик читал книгу природы, полную зашифрованных знаков, вычитывал в ней слова о природе человека. Он, как сказал сам Словацкий, рассматривал «ковер с изнанки, где разные нитки выходят и пропадают без цели и нужды (...) с другой же стороны — цветы и рисунки» [Słowacki, 1949, 493]. Все эти цветы и рисунки, «вся пестрота жизни должна была выстроиться, организоваться космической тайной, которую знал поэт» [Kolbuszewski, 1931, 87]. Эту космическую тайну поэт прозревал в мифе. Натурфилософия романтизма в «Балладине» приобретает очертания мифологических представлений о русалке, одновременно сплетенных с ее олитературенным обликом.

Гоплана связана с водой, что подчеркивается не только упоминаниями о ее появлении из воды с началом весны. Словацкий не раз говорит, что Гоплану окутывают туманы, что с ее приходом движутся тучи, показывается радуга, что ей близка «страна снегов». Выходя из воды, Гоплана появляется в венке — этом обязательном атрибуте русалок, но не из цветов, а из ласточек. С одной стороны, упоминание птиц связывает Гоплану со стихией воздуха. С другой — Словацкий, свив для своей русалки венок из птиц, ввел в «Балладину» народное поверье о том, что поздней осенью ласточки переплетаются между собой так, что образуют венок, и затем бросаются в воду, где и пережидают зиму. Его русалка зимой находится в воде. Напомним, что иногда считается, что не только русалка, но и водяной спит на дне водоемов и просыпается только весной [Виноградова, 2000, 104].

Подобно истинной русалке, Гоплана связана с растительным миром. Она появляется из воды, как аир, с цветами и колосьями. Разбрасывает на нивах цветы. Вспомним, что фольклорная русалка заботится о злаках. Правда, Гоплана предпочитает делать букеты. Она также готова собирать для своего избранника ягоды и цветы. Связь Гопланы с раститель-



ностью подчеркнута шутливым предположением Скерки о том, что она влюбилась в розу, калину, клевер. Еще более настойчиво эта связь проявляется в отношениях Гопланы с Грабцем.

Имя этого героя вводит в пьесу растительный код. Он медиатор между миром людей и растений, воспринимающий не только людей, но и деревья как свое окружение. Когда Хохлик заводит Грабца в болото, он обращается к дубу с такими словами: «I nie dziw, dąb przyjaciół grabiny» [Słowacki, 1955, 280] — «И диво ли, — грабине дуб приятель» [Три драмы, 1911, 66]. В воображении Грабца дуб оживает, обнимает его и просит о помощи. Заметим, что, превратившись в короля, своими подданными Грабец считает птиц, зайцев, зубров, цветы и травы.

Именно в Грабца влюбляется Гоплана. Она ведет себя так, как положено литературной русалке, — выбирает возлюбленного. Он красив и румян, что не может не привлечь русалку. Но Грабец не отвечает Гоплане взаимностью и даже не замечает, как прекрасна королева озера. Она представляется ему «смесью желе и тумана», «тощей котлетой», не вызывает в нем никаких чувств, тем более что есть в ней что-то «рыбье»: «Są ludzie / Co smak czują do takiej kobiety; / Ja widzę coś rybiego w tej dziwnej kobiecie» [Słowacki, 1955, 256]. «Иным полюбится такая, / Что до меня, есть рыбье что-то в ней» [Три драмы, 1911, 37]. Грабец, говоря о Гоплане, указывает на ее связь с водой. Но замечает также те черты, которые принадлежат русалке литературной. Они у него не вызывают никакого восторга.

Пространство Грабца не пересекается с тем, где русалки соблазняют прекрасных юношей. Этот прекрасный юноша ведет с русалкой бытовые диалоги, рассказывает историю своей жизни в приземленных тонах, решительно противопоставленным восторженным речам Гопланы. Он даже пытается заигрывать с ней, но встречает отпор. Гоплана мечтает о тихой жизни с возлюбленным, о прогулках у озера при луне. Так романтические штампы входят в противодействие с персонажем, пришедшим в пьесу Словацкого из старинных фацеций.

Наказывая равнодушно к ней избранника, Гоплана не топит его, как подобает ее литературному прообразу. Она превращает Грабца в вербу. Так Словацкий увеличивает ряд функций русалки и вновь сближает ее с миром растений. Он делает это за счет балладного мотива, не противоречащего природе фольклорного прототипа Гопланы. Как известно, в народной балладе для превращения человека в дерево выбираются явор, тополь [Толстой, 1986, 139—144]. В вербу человек также может превратиться. Кстати, это дерево — типично «русалочье». Л. Н. Виноградова приводит следующее высказывание: «Ну, купайтесь, купайтесь —

верба на голове вырастет» [Виноградова, 1986, 122]. Словацкий не только «превратил» Грабца в вербу, но также не замедлил развить мотив наказания, иронически обыграв его. Персонаж, в образе которого пародируется сентиментализм, Филон, отламывает веточку вербы на память.

Может быть, это скрытое цитирование четвертой части «Дзядов», где Густав появляется с еловой ветвью в руках. Возможно также, что цитируется уже сложившийся этикет поведения романтического влюбленного. Верба начинает проливать слезы, или водку, как думает вездесущий Хохлик. Так сплетается мотив памятного талисмана и народное поверье. Хохлик привносит в это сплетение комическое звучание. Грабец-верба обладает способностью говорить, душа его страдает. Это он произносит первые слова над телом Алины, убитой сестрой Балладины, находясь в образе дерева и органично входя в эпизод оплакивания. Это он же бормочет незадачливому поэту, пастушку Филону: «Nie trąsaj, bom pijanu...» [Słowacki, 1955, 299] — «Не тронь, я пьян» [Три драмы, 1911, 86].

Хотя Словацкий постоянно обыгрывает связь Гопланы с водной и растительной стихиями, он замечает, что королева озера связана с воздухом, как «настоящая» русалка. Слова Грабца ей приносит ветер, она соткана из туманов, выпадает росой на цветы. Может Гоплана растаять в воздухе. Она покидает свое озеро, улетая вместе с журавлями. Не найдя в мире отклика и ужаснувшись людским злодеяниям, Гоплана его покидает. Таким образом, воздух, вода, растительность соотнесены у Словацкого с русалкой.

Гоплана лишена вредительских функций по отношению к природе. По отношению к человеку, как мы уже сказали, она их проявляет. Гоплана постоянно помогает растениям и животным. По знакам, которые ей подает природа, она читает жизнь людей. Это срубленные деревья, пойманная рыбка, стук дятла. Проклиная Балладину, Гоплана обещает, что терновник и шиповник будут колоть ее, а верба и малина раскроют ее преступление. Так и происходит.

Важно отметить, что русалка у Словацкого наделена способностью предугадывать события. Она заранее знает, как развернется действие и даже способствует этому. Гоплана велит Скерке ехать на мостик, на котором вскорости появится Киркор. Оттуда он должен завести Киркора в дом Вдовы, что позволит благородному рыцарю встретиться с Алиной. Но Гоплана не в состоянии предотвратить опасность. Не может она воскресить Алину и многое другое, но зато знает, как распределены силы в мире людей, кто стоит на стороне добра, а кто — на стороне зла.

Дар предвидения свидетельствует о том, что Гоплана — не просто русалка, королева озера. Она олицетворяет собой Природу и ее нравст-

венные законы. Эта ее ипостась реализуется в финале пьесы в момент гибели Балладины, которую поражает гром. Гоплана появляется в туче и направляет удар грома. Здесь она выступает как демонологический персонаж, связанный со стихией воздуха, «заведовавший» атмосферными явлениями [Виноградова, 2000, 80]. Она же судит историю, и этим судом завершается вся пьеса.

Проскальзывают намеки на связи Гопланы с адскими силами — обязательные для русалки «подлинной». На это намекают ее помощники — Скерка и Хохлик. Женой сатаны называет ее Грабец. Да и она сама в эпизоде превращения Грабца в короля призывает на помощь силы ада. Ремарка гласит: «Темнеет — краснея тучи проплывают и привидения окружают Гоплану».

Таким образом, поэт одновременно цитирует романтические клише и возвращается к народной мифологии. Как пишет Л. Н. Виноградова, «только Ю. Словацкий в образе Гопланы отразил связь русалки с растительностью и мотив ее сезонного пребывания на земле: зимой она спит на дне озера в стеклянном дворце, а весной выходит на берег, живет в лесу, оберегая растения, птиц и насекомых» [Там же, 225].

Он же наделил ее чувствительностью романтической героини — Гоплана подходит к миру людей с идеальными мерками, вносит в него идеальные чувства. Она тоскует по вечной любви, произносит соответствующие духу времени сентенции: «Pocałowanie / To ślub dla czystych dziewic (...). Raz pocałowana, / Wędę twoja na wieki» [Słowacki, 1955, 258] — «Стой! Поцелуй — дев чистых обрученье (...). Раз поцелуешь — я твоя навеки» [Три драмы, 1911, 40]. Так происходит ее расподобление с мифологическим персонажем, которое тут же сменяется глубинным сходством с ним. Облик Гопланы принципиально неясен, неопределен. Он литературен и фольклорен одновременно, в нем сливаются черты персонажа народной демонологии и романтической героини, поданной в ироническом освещении. Словацкий играет с образом Гопланы. Задав тему любви русалки к человеку, он тут же обрывает ее. Однотонность характеристики невозможна для романтического героя.

На первый план в пьесе выходит идея неразрывности всего сущего, одухотворенности природы. Эти черты знаменательны для Гопланы в первую очередь. Таким образом, мифологические представления определяют этот персонаж. Как пишет Л. Н. Виноградова, на самом деле романтики «ищут скрытое значение, центральную идею, используют фольклорные мотивы для символического осмысления важнейших категорий человеческой жизни» [Виноградова, 2000, 226].

Вокруг Гопланы постоянно мелькают ее чудесные помощники — Скерка и Хохлик. Они также во многом литературны, хотя и наделены

чертами мифологических персонажей низшего разряда, особенно Хохлик. Вводя их в действие, Словацкий, будто вслед за Л. Уландом, полагает, что «та местность романтична, где бродят духи, напоминают ли они о прошедших временах или просто с тайной деловитостью перемещаются вокруг нас» [Уланд, 1980, 162].

Скерка обнаруживает принадлежность к стихиям воздуха и огня, на что указывает его имя — Искорка. Он дух природы, но не жилища. Скерка купается в солнечных лучах, мечтает возвести трон из дождя, построить радугу, поймать блуждающие огни. Напомним, что в народной мифологии эти огни считались одной из форм существования души. Скерка любит птиц и вслушивается в их полет. Пристрастно относится к цветам, подслушивает объяснение Гопланы с Грабцем, приставив к уху полый стебелек. То есть, этот персонаж явно литературен, в его облике и поведении трудно усмотреть связи с народной демонологией.

Зато Хохлик явно происходит от домового, о чем говорит его имя, рассказы о том, как он долгой зимой проводит время за печкой между горшками, хозяевами и их детьми. Словацкий не придал Хохлику внешних черт, которые приблизили бы его к этому мифологическому персонажу. Так как домовый воплощает умершего предка, внешне он старик, хотя, как для всякого мифологического персонажа, набор его физических черт неустойчив. Хохлик же походит на эльфа. Домовой способен к превращениям. Он оборачивается крысой, зайцем, кошкой, собакой и другими животными. Хохлик обладает способностью превращаться в кошку или собаку. Домовой — опекун хозяйства, глава семьи, живущий в доме [Виноградова, 2000, 271—286]. Он всем распоряжается, может быть недовольным домашними порядками. Тогда он сердится на хозяев, обижается на них и даже вредит им. Хохлик и его напарник Скерка не всегда довольны своей королевой.

Домовой занят не только людьми, но и домашними животными, одни из которых ему нравятся, а другие нет. Потому за одними он тщательно ухаживает, а других мучит. Хохлик вместе со Скеркой интересуется миром природы, предпочитая лошадям и коровам насекомых. Существуют поверья, что домовый приходит в дом извне, живет в лесу, поле, на берегу реки и даже в воде. Хохлик почти не связан с жилищем. Он обитает на лоне природы, что свойственно домовому. Он и Скерка наполняют пустые желуди личинками бабочек, учат пчел, помогают муравьям, раскрашивают павлинов. Так выглядит их забота о природе.

Иногда домовый наделяется способностью предсказывать будущее. Скерка обладает знанием человеческой природы. Он сразу видит зло, заложенное в Балладине. Хохлик может сбить человека с пути, завести в

леса и болота, т. е. ведет себя, как леший или русалка. Как известно, домовый связан с нечистой силой и может даже ее персонифицировать. Хохлик никак не выказывает своих связей с ней, но все-таки нюхает «табак от Люцифера». Гоплана своих верных помощников иногда называет чертенятами.

Очевидно, что Словацкий не стремился вывести в «Балладине» «подлинных» представителей демонологического мира. Он лишь штрихами намечил принадлежность к нему Скерки и Хохлика, сохранив за ними их литературное происхождение и наделив комическим началом. Хохлик отличается невероятной ленью и склонностью к вранью. Он и Скерка противостоят возвышенности Гопланы, но, как и она, они персонифицируют природу, но в сниженном варианте. Они — ее духи.

Таким образом, Мицкевич и Словацкий активно разрабатывали мотивы народной славянской мифологии, выводили в своих пьесах русалок, «душек», ходячих покойников. Мицкевич предпочел сохранять тот облик, который присущ им изначально. Зато он расширил круг их функций и даже дописал их. Словацкий отказался от аутентичности и сознательно «пропускал» мифологические представления через литературу, что не мешало ему с точки зрения мифа верно представить их глубинные смыслы.

\* \* \*

Миф решительным образом влияет на смысловую структуру произведения, участвует в создании устойчивых стереотипов, в том числе, восприятия чужого. Чужое всегда мифологично, хотя бы потому, что на него смотрят со стороны. Чужое [-ой], кроме того, опасно. Оно непременно имеет множество отрицательных коннотаций, относящихся к прошлому, будущему, настоящему. Особенно активно мифологические представления о чужом развиваются в народной культуре, притом, в тех ее зонах, которые являют собой пограничья. «Именно в зонах пограничных контактов, как считают этнографы, обычно актуализуются и активно бытуют самые «конфликтные» мотивы фольклорной этнологии, тогда как в центрах размещения национальных сообществ они ослабевают, становятся менее значимыми» [Белова, Виноградова, 2002, 310].

Оппозиция свое / чужое, являясь одной из устойчивых в народной культуре, не утрачивает своего статуса в культуре «ученой», всякий раз трансформируясь, но тем не менее не скрывая своей первоосновы. При этом ослабевает она далеко не всегда. Даже, напротив, она может усиливать свои значения. В этой оппозиции, определяющей позицию «чужо-

го» и вводящей это чужое в «свой» контекст, проясняются значения как своего, так и чужого, при этом зачастую по-разному и в самых различных аспектах. Отношения «своего» и «чужого» подвержены изменениям. Чужое не только бывает изолировано и всегда противопоставлено своему. Возможны разного рода смысловые смещения, переключки смыслов своего и чужого. Данная оппозиция приобретает дополнительные значения, т. е. она может мифологизироваться вторично. Вторичная мифологизация происходит и тогда, когда, казалось бы, чужое описывают с реальной точки зрения, стремясь к объективности.

Так обстоит дело в разных сферах культуры, не только художественной. И здесь «представления о “другом” отнюдь не всегда полностью совпадают с объективной реальностью. Но даже если они противоречат ей, закрепляясь в определенных исторических, национальных, политических условиях, они сами становятся исторической реальностью. Они тиражируются, наследуются, приобретают новые символические значения и актуализируются в зависимости от идеологических и политических потребностей другого времени» [Хорев, 2002, 17]. При движении реальности к символическим значениям, с их закреплением и происходит вторичная мифологизация. Новые мифологические смыслы не противоречат прежним. Они лишь обогащают их, усиливая, например, «негативные» смыслы чужого или «положительные» своего.



## Россия и русские в «Отрывке III части “Дзядов”»

Мифологические смыслы в культуре, как и их развитие с наступлением вторичной мифологизации, определяется контекстом, который, в свою очередь, испытывает влияние мифологического начала. Всякий автор, обращающийся к мифу, не просто на него опирается или цитирует. Он нацелен на создание мифопоэтического. Потому мифологическое не отрывается от поэтического слова, а вырастает в него. Слово «отдает» ему свои собственные мифопоэтические смыслы, не всегда выявленные в повседневном языке, но скрытые в его внутренней форме.

Для того чтобы это произошло, поэт прodelывает со словом огромную работу, активизирует его скрытые значения, что мы покажем на

примере «Отрывка III части «Дзядов» А. Мицкевича, где оппозиция свое / чужое пронизывает весь текст. Сразу скажем, что стихотворение «Do przujació! Moskali» не будет учитываться, хотя в нем эта оппозиция присутствует. Основанием для этого служит совершенно иной код, в котором реализуется интересующая нас оппозиция, код искусства [Ивинский, 1999, 12—15], в то время как предшествующие части «Отрывка» построены на природном коде, который для исследования проблемы вторичной мифологизации представляет большой интерес.

Предварительно остановимся на семантическом плане драматической поэмы «Дзяды», исходя из присущих ей смысловых оппозиций. При всей разнородности ее образов она едина, так как Мицкевич будто перебирает в ней ряд одних и тех же смысловых оппозиций: свой / чужой, смерть / жизнь, природа / культура, природа / человек, свобода / неволя, открытость / закрытость — универсальных для романтизма. Он развивает их, меняет местами в поэме, отчего они будто переплетаются между собой, захватывая «не свои» значения.

Во II части «Дзядов» поэт выдвигает на первый план оппозицию смерть / жизнь. Она тут же вступает в отношения с оппозицией свой / чужой, и чужим здесь оказывается пришелец из другого мира. Эта пара оппозиций не уходит из IV части драматической поэмы, но вступает во взаимодействие с оппозицией природа / культура. В III части почти на равных основаниях действует пара оппозиций свой / чужой, свобода / неволя. Чужими здесь становятся русские.

Набор смысловых оппозиций не только определяет единство поэмы, но и придает ей целостность, несмотря на то, что Мицкевич, как всякий романтик, стремится к фрагментарности и недосказанности. «Отрывок III части» связан со всей поэмой в семантическом плане; как и она в целом, он также тяготеет к мифу. В «Отрывке» Мицкевич создал образы России и русских, не только продолжив темы «Дзядов», но и в значительной мере усложнив и перестроив принципы романтической поэтики, спроецировав их на историческую реальность. В «Отрывке» нет пришельцев из «того» мира. Здесь отсутствует тема любви, объединяющая все части поэмы. Вся поэма и «Отрывок» связаны по иным принципам, нежели ее другие части между собой.

Ведущей в нем становится оппозиция свой / чужой, подчиняющая себе все остальные, участвующие в образовании его смыслов и занимающие принципиально иное положение по сравнению со всей поэмой. Противопоставление своего чужому здесь главенствует и даже подавляет другие смысловые оппозиции. В результате иные из них почти утрачивают свою семантическую насыщенность, так как постоянно испытывают

воздействие оппозиции доминантной. Оно столь велико, что их значения практически снимаются, чем «Отрывок» и отличается от всех других частей поэмы.

Ведущая смысловая оппозиция свой / чужой прописана полно. «Опыт показывает, что противопоставлены они (свой / чужой. — Л. С.) бывают не по основным, а по второстепенным признакам, причем нередко это противопоставление носит оценочный и при этом идеологизированный и / или эмоционально-экспрессивный характер и может быть направлено “в обе стороны” в зависимости от ситуации» [Цивьян, 2001, 11]. Мицкевич действительно тщательно разрабатывает именно второстепенные признаки оппозиции свой / чужой, что придает ей оценочный характер. Кроме того, он стремится выявить первичные признаки членов оппозиции и через образ России, оставляя его на первом плане, возвеличивает Польшу и поляков.

Нельзя сказать, что эта основная оппозиция остается неизменной, так как ее смыслы актуализованы неокончательно. Иногда они скрываются в глубинных слоях текста и не выступают на поверхность. Тогда развитие основных смыслов этой оппозиции поручается другим, от нее зависящим. Противопоставление чужого своему приглашается, что не мешает ему оставаться смысловой осью. Именно в аспекте его смысловых коннотаций, учитывая внутренние изменения других оппозиций, можно представить, как и с какими целями Мицкевич описывает русскую природу, город и человека. Так состоится вторичная мифологизация чужого.

С максимальной полнотой значение ведущей оппозиции проступает в первом стихотворении «Droga do Rosyyi», когда свой (поляк) появляется в чужом (русском) пространстве. По заснеженной дороге мчатся кибитки с арестантами, как бы продолжая путь, начатый еще в III части: «Tam od Giedyminu grodu, / Śród gęstych kłębów zamieci, / Kilkadziesiąt wozów leci, / Wszystkie lecą ku różnocy» [Mickiewicz, 1893, 198]. Здесь под взглядом чужого вырисовывается образ своих — чужих в России. Так члены оппозиции меняются на время местами. Чуждость поляков замечают русские, лишь бросив взгляд на быстро исчезающую кибитку, и немедленно предполагают высокий социальный статус пленников. Они видятся им королями, вельможами, королевскими детьми. С удивлением замечают русские их гордые взоры: «Jak dziko patrzy! Jaki to wzrok dumy: / (...) jakie oczy śmiałe» [Там же, 207].

Тема высокого происхождения поляков, заданная в метафорическом плане, переводится в реальный, когда в стихотворении «Przegląd wojska» говорится об умирающем офицере-поляке: «był (...) Litwinem, / Wielkiego



rodu, Xięcia, grafa synem» [Там же, 228]. Этот офицер перед смертью решил бросить вызов генералу и самому царю. В стихотворении «Peterz-burg» противопоставление русского и поляка преобразуется в устойчивое романтическое личностное / толпа и переносится в план внешнего: «Szło kilku ludzi między tym natłokiem, / Różni od innych twarzą i odzieniem» [Там же, 213]. Русским взоры и жесты поляков кажутся враждебными, в них они прозревают жажду свободы. Поляки опознают самих себя как чужеземцев в России.

В стихотворении «Pomnik Piotra Wielkiego» оппозиция свой / чужой снимается и переводится в код искусства — происходит встреча двух великих поэтов. В результате тут же оживают другие смысловые противопоставления. «Przybylec» и «wieszcz» (пришелец и пророк) стоят под одним плащом, взявшись за руки; «Ich dusze wyższe nad ziemne przeszkody / Jako dwie Alpów spokrewnione skały, / Choć je na wieki rozerwał nurt wody» [Там же, 215]. Как видим, оппозиция свой / чужой не стоит в «Отрывке» на месте [Ивинский, 1999, 11—12], а постоянно видоизменяется, особенно тогда, когда задается с двух противоположных точек зрения — русской и польской.

Уже в первом стихотворении намечается значимая конкретизация чужого — язык (*мова obca*). «Особую роль в оппозиции свой / чужой для русской модели мира играет язык. Здесь существует кардинальное противопоставление: русский язык — *свой*, понятный, дискретный и вообще *человеческий*, в то время как иностранный — *чужой*, непонятный, недискретный и, соответственно, *нечеловеческий*, воспринимаемый как гул» [Цивьян, 2001, 16]. Точно так же можно было бы раскрыть отношение поляков к русскому языку, но Мицкевич не обращает внимания на звучание русской речи, на непонятность языка. Для него главное — в том, что это язык чужих.

О языке, вбирающем в себя значения чужого, говорится на протяжении всего цикла. В стихотворении «Przegląd wojska» раненый поляк, умирая, проклинает царя на чужом, русском языке. В стихотворении «Oleszkiewicz» Мицкевич пишет: «Szli obcy z sobą gadając językiem, / Czasem pieśń jakąś obcą, z cicha póca» [Там же, 230]. Таким образом, значение чужого удваивается. Поляки и их язык — чужие в России, а Россия и ее язык — чужие полякам.

Эта чуждость резко выявляется в оппозиции природа / культура. Мицкевич нарушает ее привычный статус и предлагает иное по сравнению со сложившимся в эпоху романтизма видение природы, что не сразу бросается в глаза, так как это иное наращивается постепенно.

Природа для романтика была романтическим космосом, вбирала в себя основные ценностные категории эпохи: духа, свободы, вечности,

бессмертия, естественности, глубинной связи человека с Богом и миром. Она определяла факты культуры, была объектом философии, ее образы населяли литературу и живопись. Как все в романтизме, оппозиция природа / культура не была статичной и существовала в движении. Культура стремилась к природе, принимая ее признаки, входя в природное пространство. Природа снабжалась приметами культуры, что было характерно для всех видов искусств. «Связь натуры и культуры, присутствующая во всех эпохах, могла выражаться различно — иметь скрытый характер, как в Средневековье, или выноситься на поверхность, как в XVIII в.» [Свирида, 1997, 12]. В эпоху романтизма эта связь проявлялась в самых разных формах. Иногда ее значения могли сниматься.

Мицкевич в «Отрывке» довел движение и перестановки внутри оппозиции природа / культура до логического конца. Они перестали противостоять друг другу — оппозиция застыла, сделалась неподвижной, в отличие от многих других в поэме. Она как бы «зависла» и утратила свою энергию. Как только с ее помощью начинается описание России и русских, члены этой оппозиции уравниваются, в своей негативности оказываются равными по смыслу, в том числе благодаря тому, что Мицкевич на первый план выводит природу, а не культуру. Культуру же описывает через природный код. Вот как видится ему Россия.

В огромном снежном океане нет ни городов, ни природы. По нему гуляет ветер, взрывающий сугробы и топящий одинокие кибитки. Отмеченные в нем точки, дом и храм, видятся ему образами природы, но не культуры. Православный храм кажется стогом сена, припорошенным снегом. Русский дом — это кое-как сложенные бревна, наваленные в беспорядке. Деревянная архитектура всегда бросалась в глаза иностранцам. Заметим, что о деревянных домах Московии писал еще А. Гваньини, сообщая «о размерах столичного города: “Он весь деревянный и очень велик”» [Мочалова, 2002, 46]. Если вспомнить, какую роль играет образ дома в IV части «Дзядов», как он тесно связан с человеком, его смертью и жизнью, становится очевидной преднамеренность, заданность описания русского жилища в «Отрывке».

Можно предположить, что, отказавшись от противопоставления природы культуре, поэт мог бы описать русскую природу, активизировав основную оппозицию свой / чужой, противопоставить русскую природу польской, но этого не произошло. Поэт не сделал этого потому, что ему было необходимо изолировать русское от польского, подчеркнуть их непохожесть, даже не заслуживающую сравнения. Эта концепция ясно просвечивает уже в первых строках «Отрывка», где сказано не только о чужом языке, но и чужих стихиях («*obce żywioły*»). Представление о чу-

жом в мире природы ширится и распространяется на всю Россию. Она чужая не только потому, что враждебна Польше, поработила Польшу, но и потому, что она чужая — в космических измерениях романтической картины мира.

Раз русская природа такова, то и выглядит совершенно иначе, чем польская. Природа в «Отрывке», в отличие от всех частей «Дзядов», — это не единое целое, где все связано и переплетено, находится в непрерывном движении, вечном становлении. Идея ее связанности, может быть, проступает только в сравнении Невы с альпийской горной грядой. Поэт сознательно не видит особых примет природы. В «Отрывке» нет ни одного пейзажа, который играет столь важную роль в IV части «Дзядов».

Знаменательно, что, работая над «Отрывком», Мицкевич первоначально внимательно присматривался к картинам природы. Поэтическая наблюдательность позволила ему увидеть старые деревья, вершин которых не достигает ветер, ветки, склоняющиеся под тяжестью снега, услышать свист ветра, несущегося по пушистому снегу и затихающего в густом, вечно тихом лесу. Строфа, содержащая это описание, была опущена в окончательной редакции. Если бы она сохранилась, то разрушила бы замысел поэта.

Мицкевич целенаправленно представляет природу в нечетком, даже хаотическом виде, оставляя в стороне детали, даже не расчлняя пространство — природное и культурное, так как, по его мысли, в русском мире они не противостоят друг другу. Он выстраивает их сходно, надевая одними и теми же признаками. Это становится возможным потому, что признаки эти присущи пространству России в целом.

Ведущим из них становится такой признак, как пустота. Мицкевич утверждает по отношению к природе идею пустоты, характеризующуюся, как известно, амбивалентными значениями [Злыднева, 2001]. Пустота, как утверждает исследователь, может означать сакральное. Она же определяет пространство как неструктурированное, как стремящееся к *ничто*. По своим значениям этот признак смыкается со смертью. Мицкевич последовательно набирает различные значения пустоты. Россия — «kraina pusta»; «Oko nie spotka ni miasta, ni góry / Żadnych pomników ludzi ni natury; / Ziemia tak pusta, tak niezaludniona» [Mickiewicz, 1893, 203]. Ее природа — это пустыня: «Leci kibitka jako wiatr w pustynie» [Там же]. Русские поля — белые и пустые.

Напомним, что та же идея имела огромное значение для де Кюстина, описывавшего Россию аналогично. Приведем слова Г. Д. Гачева по поводу анализируемого нами произведения. Он полагает, что Мицкевич,

попав в Россию, ужаснулся «аморфной беспредельностию, что на его взгляд — как довременной Хаос, где лишь еле проступают формы, идеи, смыслы. И вся эта огромность — давит: не по мерке человека тут все, а по чьей-то иной, непонятно чьей, затеяно» [Гачев, 2003, 59].

Русская земля — это пустая земля не только в природном, но и в культурном плане. Поэт отказывает ей в истории. По его словам, она будто «wczogaj wieczogem stworzona», хотя бывавшие здесь ранее чужеземцы объясняли московскому люду, что земля его давняя, породившая не один народ. Об этом русским говорили, но на чужом для них языке. Об этом гласят книги, украденные ими, либо взятые силой. По русской земле прошел потоп, не оставив следов, как не оставили их народы, прошедшие по ней. Таким образом, культурное пространство не отмечено никакими приметам. Оно — пустыня во времени. Заметим, что предместья Петербурга также названы пустыми: «Teraz tu pusto — Dwór w mieście zimuje» [Mickewicz, 1893, 208].

Поэт наделяет русскую природу-пространство не только пустотой, но и открытостью: Россия — «krajina pusta, biała i otwarta» [Там же, 204]. Ожидаемого противопоставления закрытости не выстраивается. В этом плане не противопоставлены даже город и природа, в городе же явно выделены зоны открытого пространства. Вопреки принципам романтической поэтики, поэт утверждает отрицательное значение открытости. Она, как и невозможность достичь взором концов света, не устраивает его, хотя романтизм всегда знал цену удаленности, неясности, отсутствию горизонта.

Открытость пространства сближается по значению с аморфностью, однообразностью, безлюдностью и дикостью. Такое пространство не обжито и подобно океану («Nad oceanem nieprzejrzany kłążą» [Там же, 203]). Этот устойчивый образ появляется в развернутом сравнении глаз поэта с парой соколов, кружащих над чуждыми стихиями, где вольным птицам суждено погибнуть. Напомним, что уподобление человеческих глаз соколиному взору присутствует в III части «Дзядов»: «Za niemi, hej za niemi oszy me sokole, / Oszy błyskawice» [Там же, 123].

Как мы уже сказали, культурное пространство открыто так же, как природное, но открытость его своеобразная. Оно измеряется историческим временем. Здесь еще ничто не начиналось. Оно вызывает в воображении поэта чистый лист бумаги. Если бы Бог взялся за перо, а буквами бы стали добродетельные люди, то Бог открыл бы им, что любовь правит ими, что главное их богатство — жертва. Если за дело возьмется сатана, то он напишет на этом листе только одно слово — кнут. Такая характеристика культурного пространства, как открытость, перерастает в другую, этическую, — оно становится пространством зла.

Противопоставление-сближение природного и культурного пространства непостоянно. Оно видоизменяется с появлением еще одного пространственного признака, который тут же отрицается, — структурированности. Русскому природному пространству в нем отказано. Оно не только пустое и открытое, но и хаотическое, не исчерченное разнонаправленными движениями, которые должны были бы придать ему законченные очертания. Заметим, что отсутствие движения всегда пугало и беспокоило романтиков, для которых природа, дух, история, мысль всегда находились в беспрестанном стремлении к Абсолюту, а литературные герои, художественное пространство и время непременно надеялись динамизмом. Его отсутствие было равносильно смерти. Потому код движения был наиболее распространенным среди других кодов в искусстве эпохи романтизма.

Пространству-природе в «Отрывке» свойствен ненаправленный тип движения. Его совершают ветер — «wiatr szaleje, / Bryły zamieci odrywa i ciska» [Там же, 204], вихрь, огромный ураган, подобный самуму, снег, кружащийся и поднимающийся с земли. В этом противонаправленном движении поэт, естественно, не усматривает целеполагающего смысла.

Такая характеристика пространства частично снимается с введением концепта пути, но принадлежит он не русскому пространству, а не по своей воле попавшим в него полякам. Как известно, путь — основная единица в характеристике пространства. Это способ его познания, освоения, преодоления, способ наделения ценностными смыслами. В. Н. Топоров определяет его как образ связи между двумя отмеченными точками пространства. В природном пространстве движением наделены только ссыльные поляки, перемещающиеся по чужим просторам по принуждению. Они существуют в чужом мире как чужие. Их движение несвободно и не имеет внутреннего смысла. Оно не нацелено на познание, не может привести к желанной цели, к освобождению. Поляки отправляются в путь не добровольно, и приводит этот путь в тупик, к замкнутому центру империи.

Путь в «Отрывке» имеет не только мифопоэтические значения, но принимает статус знака культуры, когда поэт говорит о русских дорогах. Эти дороги тем нехороши, что образованы искусственно, по велению царя, а не проторены и не исхожены человеком. Все они теряются в лесах, превращая в руины польские деревни и замки. Так тему пространства поддерживает оппозиция свой / чужой, и, пусть в незначительной степени, значения оппозиции природа / культура активизируются. Мицкевич здесь отдает предпочтение культуре, заранее утверждая, что ее нет в России.

Взирая на русское пространство сквозь призму оппозиции свой / чужой, поэт отдаляет от себя русский ландшафт, близкий ему географически, что естественно для романтика, предпочитающего взгляд на мир издалека. Но у Мицкевича это пространство настолько удалено, что превращается не просто в чужое, но в чужое в мифологическом ключе. Для этого поэт наращивает, без устали повторяет, чтобы усилить, реальные географические и климатические признаки русского ландшафта, благодаря чему Россия, несмотря на близкое соседство с Польшей, начинает выглядеть почти что нереально, стремительно превращаясь под пером поэта в пространство мифопоэтическое.

Мицкевич придает ему все признаки Севера, всякий раз выделяя слово *север*. Дороги России ведут только на север, ветры здесь дуют с севера, с севера приходит мощный ураган, всюду виднеются «rółnosne świerki, sosny, jodły». В таком видении поэта есть черты, роднящие его с тем, как де Кюстин увидел Россию, идентифицировав ее с Сибирью [Grudzińska-Gross, 1995, 105]. Если французский путешественник взидал на Россию как человек географического юга, то Мицкевич усмотрел в ней север как особое метафизическое пространство. Как и де Кюстин, он осмыслил его, обогатив связью с оппозицией свобода / не-свобода.

Эта оппозиция врывается в характеристику русской природы. Здешний климат подобен настроению деспота. Здесь слишком холодно или слишком жарко. Так поэт вводит тему абсолютной власти, от которой в России зависит каждый. Привлекает его такой признак русского пространства, как холод. О русской зиме всегда писали путешественники, в том числе, и польские. Уже «в дневнике Собеского присутствует (...) постоянный для описания Руси мотив — суровой русской зимы (...). Этот мотив представил в дневниковых описаниях сурового климата Сибири, куда были сосланы уже во второй половине XVII в. многочисленные попавшие в русский плен поляки (...), Адам Каменьский Длужик (...), проведший в ссылке несколько лет» [Мочалова, 2002, 58]. У Мицкевича холод утрачивает свою реальность.

Поэт много раз говорит о невероятно холодном климате России. Это устойчивый мотив описания русского пространства. Здесь хотелось бы отметить, что Мицкевич пишет о русском холоде как о чем-то совершенно непривычном и в такой тональности, которая больше бы подошла уроженцу юга. Эта тональность принята и русскими. Перед иностранцами они себя ощущают как северный народ, «независимо от того, из каких краев те происходят: они в восприятии носителя русского менталитета заведомо южане» [Цивьян, 2001, 38].

Холод — это мороз, морозный воздух, замерзающие на бегу люди, трясущиеся и стучащие зубами от холода, погибающие на ледяном вет-

ру. Это море снега, метель, буран, река, скованная льдами. Такой «холодный» образ России существует и в русской поэзии. Напомним в связи с этим поэму Блока «Двенадцать». Однажды Мицкевич, как бы смягчая мифологический акцент, указал реальную температуру воздуха — мороз во время парада достиг двадцати градусов. Это указание не должно нас вводить в заблуждение. Русский холод — не обычный, а мифологический. Он неразрывно связан с образом смерти. Не случайно он вызывает мотив темноты, правда, только намеченный. Так, особенности климата резко мифологизируются, как тот же холод. Заметим, что он может быть предметом гордости «своего», основанной «исключительно на том, что его не выдерживают *иностранцы* (ср. уже почти фольклорный мотив “Генерала мороза” и его роли в наших военных победах» [Там же, 12]).

Тема смерти прорастает не только в образах лютого холода. Она отдается сравнениям и метафорам. Небо над Петербургом без облаков, чистое и широкое, «*blado, przezrocyste / Jako zmarzłego podróżnika oko*» [Mickiewicz, 1893, 208], «*podobne zmarzłej nieboszczyka twarzy, / Która się w izbie przed piecem rozgrzeje*» [Там же, 229]. Природа, таким образом, представлена в «Отрывке» даже не как хаос, который подлежит упорядочиванию, «космизированию». Она проваливается в смерть, уходит в небытие. Оппозиция жизнь / смерть, а не только свое / чужое, как бы исчезает или приостанавливает свое действие. Чужая страна превращается в страну вечного холода, становится нижним миром, страной не-живых с высшейся над ней Сибирью, означающей квинтэссенцию неволи.

Аналогичные семантические операции проделываются с городом. Выделяя центр русского пространства, Петербург, этот город-призрак, Мицкевич с отвращением рассматривает архитектурный «бал-маскарад», усматривая в нем отсутствие естественности, высоко ценимой романтизмом. Его раздражает неожиданное соединение итальянских дворцов с китайскими пагодами, стилизованные руины. Он усматривает в Петербурге нелепое подражание Парижу и Венеции, Амстердаму и Лондону. Такое внимание к архитектурному облику города не случайно.

Вслед за классиками романтики видели в архитектуре идеологический фактор. Еще Ст. Сташиц писал о том, что беспорядочно запроектированные здания, излишества декора явно влияют на мышление граждан. Его идеи развивал К. Бродзинский, утверждавший, что по устройству каждого города можно судить о способе правления. Он же считал архитектуру искусством, поднимающим достоинство человека, пробуждающим патриотизм. Романтики уже не видели связей между способом правления и обликом города, но Мицкевич в своем «Отрывке» эту идею

явно развивает. В петербургской архитектуре он усмотрел подавление человека величием зданий, символизирующих власть.

Упрекая Петербург в подражательности, поэт тут же отрицает эту его черту и находит истинный прототип русской столицы — Вавилон, образ которого достигает полноты в стихотворении «Oleszkiewicz». Отраженный силуэт города, нависший над ним, Мицкевич уподобляет вавилонским садам. Разноязыкие вывески, подробный список которых поэт приводит, ассоциируются у него с вавилонской башней. Заметим, что не только Мицкевич, но и Гоголь присматривался к столичным вывескам. Они поражали его, и этот интерес к ним как бы предвещал одну из тем русского художественного авангарда. Мицкевича они пугали. Он стремился из них вычитать указание на имперский деспотизм, полное выражение смыслов которого он видит в памятнике Петру I.

Поэт не только наблюдает безвкусное разнообразие, но и замечает, что все дома в Петербурге одинаковы, что город выглядит как полк солдат, стоящих в две шеренги. Эти дома неразличимы, как одетый в новенькую форму военный корпус. Весь Петербург для Мицкевича подобен казарме, строящейся на парад. Напомним, что не только он, но и Гоголь увидел в Петербурге «сарай и казармы». Задав тему безликости и однородности, поэт, таким образом, противопоставляет этой теме другую — тему разнообразия стиля, его эклектизм, и оба этих признака совмещает.

Из описания города следует, что он наделен динамизмом, который противостоит беспорядочному и разнонаправленному движению природного пространства. Так на какое-то время природа и культура разводятся. Это движение неукоснительно подчиняется порядку и мертвящим душу правилам. В этом, кажется, и состоит их противопоставление. Мерное движение города раскрывается в механическом, автоматическом шествии войск на параде и гуляющих по Невскому проспекту, которые движутся, как в церковной процессии. В то же время они уподобляются колоде карт. Все движущиеся по проспекту и марширующие подобны своей одинаковостью картам, которые шулер мечет в разные стороны. Шулер этот — сам царь, мешающий на параде колоду карт-солдат. Этот тип движения также определяет упорядоченность культурного пространства, для которого характерна повторяемость и мерность элементов, четко соблюдаемая иерархия чинов и званий. Заметим, что через код движения поэт противопоставляет статуи Петра и Марка Аврелия: «Wskakuje gumak na granitu ścianę — Koń głównym krokiem, główną starą drogą» [Там же, 216].

Мицкевич настаивает на не-настоящести, искусственности Петербурга. Его не коснулось дыхание божества, и строил его сатана. Это один из



вариантов Петербурга inferнального [Топоров, 1995, 300], присутствующий и в русской культуре. У Мицкевича тема дьявольского города развивается и усиливается указанием на то, что русского царя давно покинул ангел-хранитель и он ушел под власть сатаны. Этой теме косвенно противопоставлена тема божественного провидения, осеняющего поляков: «Patrzył jak anioł (<...>) / Lecz Bóg je wszystkie zbierza i policze» [Mickiewicz, 1893, 214]. Царский указ, а не этиологический миф лежит в основании Петербурга. В связи с ним поэт активизирует иной миф — о строительной жертве: «Ocean naszej krwi i łez wyleli» [Там же, 208], «Rozkazał wrędzić sto tysięcy palów, / I wdeptać ciała stu tysięcy chłopów» [Там же, 210], что позволяет вспомнить поэму Некрасова «Железная дорога».

Что очень важно, Петербург не вписан в историю, в отличие от других городов мира, что подтверждается обобщенными историческими примерами, которыми снабжено описание конной статуи Петра. Кроме того, Петербург — это новый город, город без прошлого, что для романтика с его культом старины было моментом отрицательным. Значительнее же всего то, что этот город не имеет небесного прототипа, но зато у него есть двойник, сотканный из дыма, поднимающегося из многочисленных труб. Он запечатлевает город, делает его таинственной фатаморганой. Так Петербург переводится в план нереальный: «czarodziejskie magu» [Там же, 211], «jako czarów widziadło» [Там же, 230], что дополняет мотив его искусственности.

Иллюзия двойного города, созданная Мицкевичем, заставляет вспомнить такой признак русского пространства, как пустота. Но здесь уже не земля, а небо подобно пустыне. Оно порождает мерцающие образы несуществующего мира. Как всякая иллюзия, он недолговечен. Повевал теплый ветер — и город, отраженный в небе, исчез, растаяв и упав на землю. Можно утверждать, что «Отрывок» Мицкевича вошел в петербургский текст и существенно дополнил его. «Петербургская эсхатология открывалась не только русским писателям (<...>). Прежде всего речь идет о «петербургской» теме в третьей части «Дядюв» Мицкевича, — конкретно, о фрагменте «Oleszkiewicz», навеянном петербургским наводнением» [Топоров, 1995, 298].

Лишив российскую столицу всех ее примет, характеризующих столицы подлинные, поэт снижает ее образ, избегая устойчивого противопоставления города природе и тесно сближая их. То есть он вновь снимает значения оппозиции натура / культура. В результате теперь все негативные коннотации города соотносятся с образами природы. Улицы столицы ползут к реке, «jak wąwozu w górach» [Mickiewicz, 1893, 210]. Фонари карет подобны блуждающим огням на болотах. Разностильные дома вы-

глядят как звери, привезенные отовсюду и теперь сидящие в отдельных клетках: «jako zwierzęta z różnych końców ziemi, / Za parkanami stoją żelaznemi, / W osobnych klatkach» [Там же, 207—208]. Эти образы не одухотворяют дело рук человека. Так снимается смысловая оппозиция город / природа, частное проявление общей оппозиции природа / культура. Это сближение не идет на пользу городу.

Оно не способствует и развитию природных образов, потому что они оказываются не самоценными и организуются в особый природный код. Когда поэт ведет речь о природе, он стремится представить ее как пустое, открытое, неструктурированное пространство. Когда он говорит о городе, то обращается к природным образам как к некоему вспомогательному материалу, лишая их первичных значений.

Из образов природы все-таки вырастает тема противостояния природы культуре, но решена она особым образом. Именно природа, разбушевавшись, погубит город, что предвещает Олешкевич, выполняющий функцию пророка, высящегося над людьми и историей. Наделенный предчувствием будущего и знанием о предстоящем катаклизме, он взирает на враждебную столицу и царский дворец. Реальные образы петербургского наводнения искажаются и превращаются в сложную мифопоэтическую конструкцию, где античное противопоставление царя и моря, библейский образ Вавилона играют ведущую роль. Петербург, царь, империя должны погибнуть — северные ветры уже подняли головы из полярных льдов, сотворили крылья из туч, морская хлябь готова излить свои воды на город. Час расплаты близок.

Город, которого ждет наказание, уже вобрал в себя смутное предчувствие гибели. Под пером Мицкевича он предстает дышащим смертью. Умирает, исчезает его призрачный двойник. Жидкая грязь на улицах Петербурга оказывается Стиксом: «Oblewał bruki rzeką Stygu błotną» [Там же, 230]. На его улицах погибают люди. Двадцать трупов осталось на площади после парада. Одни лежат вбитые в снег. Другие, замерзшие на морозе, стоят как столбы. Внутренности умирающих выпали, их кровь смешалась с грязным снегом. Таким образом, не только природа, но и город наделен значениями смерти, отнюдь не противопоставленной жизни. Петербург заслуживает смерти, он несет ее в себе и приводит к смерти человека. На присутствие темы смерти в тексте Петербурга указал В. Н. Топоров [Топоров, 1995, 300].

Человек в культурном пространстве Петербурга видится поэту всегда одинаковым, как и город: «Mnogie i różne, lecz w jednym ubiorze (...) tak podobne sobie, / Так jednostajne!» [Mickiewicz, 1893, 218]. Он солдат или носитель чинов и званий. Его облик метонимически замещают мундир,

орден, шуба, и он как бы растворяется в символах социального престижа. Этот принцип описания человека совпадает с тем, который избран для города, поразившего поэта своим однообразием, казарменным духом и одновременно разнообразием. Мицкевич не мог остановиться только на одинаковости русских. Чтобы наполнить их образы более глубоким смыслом, он обращается к природе.

«Если в человеке соединяется натура и культура, то его образ с древнейших времен служит их единению (...). Человек — производное природы, однако, обладая способностью суждения (...), он противопоставляет себя всему сущему, выходит за пределы природы, вступает в сложные взаимоотношения с ней» [Свирида, 1997, 5]. Мицкевич отринул в человеке синтез природы и культуры, снял противопоставление человека культуре, сравнив его с природой, но придав ей лишь отрицательные коннотации. Его человек не покидает пределов природы, но отнюдь не становится ее частью в романтическом смысле, так как природа у поэта, как уже было сказано, переживает резкие изменения. Рассмотрим те из них, которые важны для образа человека.

Поэт в «Отрывке» лишает природу духа. Дух здесь не ответствен за перемены форм в природе, за «работу жизни» [Ю. Словацкий]. Русская природа безжизненна и бездуховна, и эти свои свойства она передает человеку. Оппозиция природа / человек поэтому не порождает резких смысловых противопоставлений. Человек в «Отрывке» не сливается с природой, в отличие, например, от Густава в IV части «Дзядов», который избирает своим другом еловую ветвь, стремясь обрести гармонию души и пережить воссоединение с природой. Здесь человек уподобляется природе, но совершенно на иных основаниях по сравнению с общепринятыми в эпоху романтизма.

Русский человек не входит в контакт с природой, отношение к которой, по мнению М. Пивиньской, можно описать как чувство и как веру. Соприкасаясь с природой, русский не заглядывает в недоступную для него бесконечность [Piwińska, 1989, 568]. Его образ не получает положительных смысловых коннотаций, связанных с природой, так как соприкосновение с ней превращает русского в зверя или растение Севера: «Spijcie spokojnie jak zwierzęta głupie» [Mickiewicz, 1893, 233]. Природа к человеку, таким образом, не приближена. Смыкаясь с ним, она утрачивает свой истинный облик и служит только источником для обширного ряда сравнений. Встретившись с человеком, природа лишается самостоятельности и остается культурным кодом, с помощью которого поэт создает образы русских, черпая образы из мира растений, животных, насекомых. Они примечательны тем, что реальные природные очертания в них лишь едва проступают.

Уподобляя человека природе, Мицкевич выбирает из мира природных образов те, которые наделены отрицательными смысловыми коннотациями как в народной мифологии, так и в повседневных бытовых представлениях. Поэт сближает растительный и животный мир с человеком в резко негативном аспекте. Так он создает портрет русского, рассматривая его как особое, невиданное существо, отмечая его силу и безучастность. Для этого Мицкевич дополняет природный код пространственными образами.

«Rozległe barki», «szeroka pierś», «otyły kark» явно не входят в ряд положительных признаков и свидетельствуют о могучем и бездушном человеке. Его глаза, «wielkie i czyste» — это никак не «зеркало души». Они застыли и равнодушно смотрят на мир — «Nigdy zgiełk duszy / Niezwykłym gzutem żenic nie poguszy» [Там же, 205]. Здесь вдруг происходит мгновенное сближение человека и города — глаза русского подобны его городам, в которых нет души, а есть только порядок. В данном случае его хаотичность на время забывается. Затем Мицкевич обращается к пространственным измерениям. Русские лица подобны их земле — пустой, открытой и дикой: «Twarz każdego jest jak ich kraina, / Pusta, otwarta i dzika gównina, / Wszedłszy do środka, — puste i bezludne» [Там же].

Так человек приобретает основные признаки пространства — открытость и пустоту. Огонь души не тронул русских лиц, не оставил на них морщин. Ничто не отложилось на них. На лицах же людей Запада и Востока отпечаталась череда событий, печалей и надежд, ставших своеобразным памятником народа. Точно так же описывается, как мы уже сказали, и русская история.

Обращаясь к природному коду, Мицкевич детализирует его и разлагает на составляющие. Для описания внешнего вида человека пригодны трава, злаки, овощи: «Jak kłosa w jednym uwiązane snopie, / Jako zielone na polu konopie (...) Jak pod liśćmi ogórki na grzędach» [Там же, 218], «Zielone mundury, / Jak trawę, w które ubiera się łąka» [Там же, 220]. Из мира животных и птиц вырастает множество сравнений, образующих развернутые фигуры перечисления, построенные с чисто барочной последовательностью. Они нацелены на создание образов движения.

Адъютанты собираются в стадо, или стаю. Как воробьи из клетки, выпархивают они по приказу царя, срываются с места, как свора собак. Пехота движется, как гончие псы: «jak kundlów psiarnia trąbą poduszczona / Na związanego niedźwiedzia uderza» [Там же, 224]. Пехотинцы выставляют свое оружие, как еж иглы. Впавшие в немилость дворяне, возвращающиеся ко двору, вызывают параллель с домашними животными, а именно, котами и собаками — «Tak z domu oknem gzucony pies zdycha, /

Kot miauknie tylko, lecz stanie na nogi, / I znowu szuka do powrotu drogi» [Там же, 221]. Толпа идет по заснеженному Петербургу «na mróz nieczuła jak trzoda soboli» [Там же, 212]. Так к котам и собакам присоединяются соболи. Люди бредут по тротуарам мерно и мощно. Они разбегаются, боясь попасть под сани, «jak przed okrętem białych kaczek stada» [Там же, 211]. Теперь утки оказываются материалом для сравнения. Затем появляются рыбы. Пехота движется, как лед на Неве, но драгуны на Марсовом поле — «jak rybitwy nad wodą» [Там же, 217]. А вот и лягушки. Люди вылезают из толпы, как жабы из болот. Один из полков цветом напоминает мышь, другой — ворону. Мир животных поставляет сравнения и для внешнего вида человека. Военные не различимы, как кони, жующие в стойле. Их приветствия царю подобны ворчанию медведей. Все люди на морозе румяны, как раки.

Природные сравнения особенно снижают образ человека при обращении к миру насекомых. Часть этих сравнений имеет чисто литературное происхождение — нарядна, как бабочка, тонкий, как оса. Другие имеют под собой мифологическую основу — поэт явно опирается на оппозицию человек / не-человек, с тем чтобы свести образ человека на низшие ступени живой природы. На наших глазах происходит подлинная метаморфоза — перед нами уже не люди, а жуки и черви, осы и мухи. Основана эта метаморфоза на движении.

Важный чиновник ползет по улице медленно, как жук. Бедные чиновники вызывают сравнение со скорпионами. Рядом с этими насекомыми навозные мухи: «dworskie muchy, ciągnące za wonią / Carskiego ścierwa, za nim, w miasto gonią» [Там же, 208]. Орудия и солдаты, ими управляющие, становятся единым целым, срачиваются, превращаясь в черного паука, который тут же оказывается тарантулом. Перед тем, как выпустить яд, он дрыгает ножками. Тарантула сменяет муха, производящая аналогичные движения. Вещь также преобразуется в насекомое. Ящики со снарядами становятся зелеными лесными клопами и болотными жуками.

Люди внешне, особенно издалека, похожи на насекомых. Юные гвардейцы напоминают ос — «w rół ciała tego związane jak osy» [Там же, 212]. Дамы выглядят, как пестрые бабочки. В этом же ряду стоят светлячки-генералы, в чьих орденах отражается блеск власти императора. Однообразие войск на параде вызывает их сравнение с червяками. Чтобы их различить, нужен острый взор натуралиста, выкапывающего червей (glisty) из грязи и классифицирующего их. Эти образы должны вызывать отвращение, но не опасность, которая нарастает в скрытом сравнении Марсова поля с саранчой: «Inni w tym placu widzą saranczarńię»

[Там же, 217]. Оттуда сорвутся в полет тучи саранчи и покроют собой всю землю.

Распространяется природный код и на духовный облик русского. Как мертвы и неподвижны его глаза, как он похож на животное и насекомое, — так и душа его покоится в грубой ткани тела, подобно гусенице. Уподобление души гусенице не случайно, и выбрано оно прежде всего потому, что гусеница таит в себе чудо перерождения. Здесь явно просвечивает высокая коннотация, сводящаяся к идее способности гусеницы к метаморфозе, понятие которой, как и понятие метемпсихоза, прочно вошло в культурное сознание эпохи и стало ведущим в концепции мессианизма. В этом сравнении, конечно, можно разглядеть и повседневное, бытовое отношение к этому представителю мира насекомых.

Естественно, поэт останавливается на высокой коннотации и предполагает, что гусеница переживет превращение, но какое? Вылетит из нее дневная бабочка или ночная? Есть ли для этого внешние условия? «Ale gdy słońce wolności zaświeci, / Jakież z powłoki tej owad wyleci?» [Там же, 205]. Так Мицкевич обращается к устойчивой топике романтизма, присутствующей и в «Генезисе из духа» Ю. Словацкого [Софронова 1997, 15—24].

Природный код очевидным образом служит развитию значений оппозиции свобода / не-свобода, также подвергшейся у Мицкевича значительным трансформациям. Категория свободы находилась в кругу доминантных в эпоху романтизма и была явственно сакрализована. Она тесно увязывалась с духом, считалась его выражением и не существовала без любви, которая при переносе в общественный план становилась любовью к народу, к родине. «Свобода — это цель жизни народа, плод его посвящения самому себе (...), это безотносительное совершенство человеческой жизни» [Dembowski, 1955, 3, 234—235].

В «Отрывке» отсутствует это совершенство, так как в нем развивается тема не-свободы, подтверждающаяся отсутствием духа во всем русском — в природе и в человеке. Люди-жабы, люди-пауки не могут быть свободными. Они несвободны по определению. Но все же есть надежда, что их осенит солнце свободы: «Lecz skoro słońce swobody zabłyśnie, / I wiatr zachodni ogrzeje te państwa, / I coż się stanie z kaskadą tyraństwa?» [Mickiewicz, 1893, 216—217]. Пока же русские невольники, рабы. Неожиданно они вызывают сочувствие поэта: «Ach, żal mi ciebie biedny słowianinie! — / Biedny narodzie! żal mi twojej doli, / Jeden znasz tylko heroizm — niewoli» [Там же, 229]. Русский царь сеет эту неволю и может распространить свою власть на всю Европу, предупреждает Мицкевич. Тему русской не-свободы ведет ключевое слово *кнут* (knut, biczysko, biczem wali,

car knutowładny, grad bizunów, biczyk, pod baty, knutów grady, knuty). Она полностью развивается в эпизоде слуги, который замерз, ожидая хозяйина, но не прикоснулся к его шубе.

Русская не-свобода не противопоставлена польской свободе. Эта оппозиция, как и все остальные, также практически снята. Поляки, как и русские, тоже несвободны, но по принуждению. Для их неволи отыскивается библейский образ Самсона, несущий в себе идею освобождения. Они готовы сражаться за свободу, но осознают бесполезность возможных попыток: «Po fundamentach, po ścianach, po szczytach, / Po tych żelazach i po tych granitach / Czepiają oczy, jakby probowali, / Czy mocno każda cegła osadzona; i opuścili z rozpaczą ramiona» [Там же, 213]. Так возникает не только противопоставление русской не-свободы польской неволе, русской покорности и польской гордости. Оно разбивается и одновременно дополняется стремлением поляков к свободе: «I przewiduje, jak jest kres daleki / Tyłu pokoleń zbawienia — swobody» [Там же, 214], недоступным русским. Так явственно проступает романтическое представление о свободе, которую в предельной степени выражает дух, но которого, как и свободы, нет ни в русском пространстве, ни в русском человеке. Дух свободы присущ лишь полякам и Польше.

Изображение России и русских сквозь призму оппозиции свой / чужой, которая одна выдержала испытание текстом Мицкевича, значительно обогащено снятием таких оппозиций, как природа / культура, природа / человек, смерть / жизнь, свобода / неволя, открытость / закрытость, что создает энергетически насыщенный трагизм «Отрывка», образов России и Петербурга, русской природы и русских. Они предстают неподвижными, лишены энергии и жизни духа. Особый статус, отсутствие противоречивости и динамизма, выводит все русское за пределы романтического космоса. Этому же служит отказ Мицкевича от распространения важнейших романтических универсальных категорий на Россию. Россия — страна холода и смерти, порядка и подчинения. Русские — покорные, забытые, лишены души. Их природа не напоена духом, она мертва и бездуховна. Все это существует потому, что над Россией нет Божьего благословения, ею распоряжается дьявол.

Говоря о русских, поэт тем самым говорит и о себе, и о своем народе: «Образы чужой жизни, складывающиеся в большом историческом времени в традицию, в инвариантные, устойчивые структуры сознания, отражающие исторический опыт своей нации, не столько, может быть, обогащают знания о другом народе, сколько характеризуют собственную этническую ментальность» [Хорев, 2002, 15]. Представлением чужого, по выражению В. В. Мочаловой, подсвечивается национальный автопорт-

рет, тем более, что в картину русского мира Мицкевич вводит поляка — жертву московской тирании.

\* \* \*

В культуре, как мы показали, существуют не только устойчивые мифы, живущие веками. Им сопутствуют новые мифы, складывающиеся в разные эпохи и существующие довольно длительное время. В них нет информации о мире и человеке в целом. Их объекты — частности, привлекающие внимание общества на конкретном временном отрезке. Новая мифология не вписана ни в вечность, ни в космос. Она принадлежит конкретному пространству, нацелена на описание существующей реальности в мифологическом аспекте. В ней происходит осмысление реальности на языке мифа, а смысловые коннотации, не только мифологического происхождения, существенно дополняют его, образуя некий семантический комплекс, который никогда не характеризуется устойчивостью.

Таким образом, новая мифология питается мифом архаическим, чаще всего избирая его отдельные мотивы. Как и от всякого мифа, от нее не требуют достоверности. Р. Кайуа так пишет о мифе Парижа: «...Существует некое представление о большом городе, столь сильно действующее на воображение, что практически никогда не ставится вопрос о его достоверности» [Кайуа, 2003, 122].



## Образ Европы в русской культуре XVIII века

Так устроены все представления не только о своем, но, конечно, и о чужом, никогда не виденном, например российские представления о Европе. Естественно, имеются в виду те из них, которые не зависят от научных изысканий и не основаны на опыте общения или погружения в новую для русского человека реальность. Известно, что, даже не бывая на Западе, о нем можно иметь устойчивые представления, которые складываются из газетных сообщений, популярных публикаций, рассказов, передаваемых из уст в уста. Так слагаются некие устойчивые характери-



стики Европы, в том числе детализированные. Например, в XIX в. «...если на уровне массовых экзостереотипов Англия была страной чудачеств и комфорта, Франция — политических новостей и мод, Германия — минеральных вод и учености, то Италия мыслилась как “отчизна вдохновенья”, “страна искусств, страна руин”, “край чудный”, что “цветет и блещет / Красой природы и искусств» [Мазур, 2002, 245]. Очевидно, что подобная детализация состоялась не сразу. Ранее Европа не расчленялась на составляющие, казалась неким целым. Она отнюдь не сразу заинтересовала русских. Долгое время в этом отношении она вообще уступала Азии.

В XIII—XIV вв. «Русь оживленно знакомилась с Европой и Азией. Самой главной, самой большой и повседневной темой были ордынцы» [Демин, 1998, 557]. Именно с Азии, а не с Европы, начиналось знакомство русских с окружающим их миром, которое, естественно, немедленно потребовало мифологизации. Эта мифологизация не отрывалась от христианских представлений о мире. Так, Иван Пересветов писал о Казани как о райской земле, где есть тихость и радость. Индия представлялась русским дальним, едва ли достигаемым пределом, где «соткнулось» небо с землею. Ее близость к раю была несомненной, как и ее христианское начало — ведь в ее земле покоился апостол Фома. Образ Индии мифологизировался столь упорно, что его не могли поколебать ни «Хождение» Афанасия Никитина, ни донесения торговых людей, там побывавших. Таким образом, мифологизация Азии явным образом смыкалась с утопическим началом и не выходила за пределы религиозного сознания. То есть, она несла явные сакральные черты.

Отношение к Европе складывалось иначе. В связи с ней довольно быстро возникла тема опасности. Она казалась чужой землей, «незнаемой страной». Это не мешало формированию стереотипов, основанных на общих сведениях о климатических особенностях и географическом ландшафте Европы. Она воспринималась как переходная зона. Ее упоминали, когда рассуждали о странах света или частях земли, хотя уже возникали и законченные картинки чужих — западных — быта и нравов. В «Книге, глаголемой Козмографией» о Польше и Литве, например, сказано, что подданные там живут вольготно и безбоязненно и господ своих не слушают. Постепенно формировался интерес к культурному облику чужих стран. Им давалась и социальная характеристика.

Так, по словам А. С. Демина, развивалась «этническая зоркость» русской культуры. Вглядываясь в чужое, русские примеривали к нему давно устоявшиеся смысловые оппозиции, среди которых выделялась такая, как свой / чужой. Опираясь на мифологические представления о чужом,

они представляли европейское «чужое» как опасное, прежде всего в профессиональном отношении. Таким образом, противопоставление своего и чужого существенно дополнялось противопоставлением истинной и ложной веры. К XVIII в. эти две пары противопоставлений достроились оппозицией старое / новое. Она также участвовала в формировании образа Европы.

Несмотря на мощное развитие светской культуры, в это время была сделана попытка вписать Европу в рамки христианского космоса. Отнюдь не рай стал художественной дефиницией Европы в эпоху Петра. Напомним, что так описывалась Азия. Все, что приходило из Европы, все петровские инновации воспринимались, естественно, некоторыми слоями населения, как дьявольские ухищрения, а сам царь — как антихрист. Напомним, что в народной культуре «чужое» всегда связывается с дьяволом. Потому этот демонологический персонаж и внешне выглядел как «чужой». Он появлялся не только в зооморфном образе, но и в образе иноземца, одетого в немецкое платье.

Так по отношению к Европе реализовались значения нескольких оппозиций. В комплексе их значений происходила мифологизация ее образа. Позднее образ Европы высвободился из системы религиозных воззрений. Они сменились светскими. Произошло это не сразу, так как для этого был необходим этап приживания европейского в русской культуре, его адаптации. Необходима детализация образа Европы, его расчленение. Должна была произойти спецификация знаний о чужом. Так и случилось — описание жизни других народов перешло в ведение науки. «Литература (...) занялась изображением специфических литературных персонажей — шведов, немцев, французов, итальянцев, испанцев, турок» [Демин, 1998, 564].

Знакомство с Европой шло сразу в двух планах — реальном и мифологизированном, которые постоянно перекрещивались. Оно происходило не только на высоком уровне культуры, но и на срединном, который также принял тему Европы, пока не рефлектируя ее. На этом уровне был создан образ, в котором самым очевидным образом сливались реальные и мифологизированные черты. То, что срединный слой русской культуры вобрал европейские мотивы и по-своему осмыслил их, чрезвычайно важно. Так образ Европы усваивался массовым сознанием.

Рассмотрим, как проводилась тема Европы в литературе, прежде всего, переводной, и в театре — светском и школьном. Этот материал позволяет увидеть, как не в ядре культуры, а на ее периферии происходило узнавание, усвоение и присвоение чужого [Одесский, 1999, 97], что обеспечивало его широкое распространение.

Литература была одним из путей секуляризации культуры в целом. Уже в XVII в. она освоила европейский рыцарский роман, адаптировала его и запустила в массы читающего населения. Как пишет Л. И. Сазонова, «переводная литература в России XVIII в. стала источником для дальнейшего формирования жанровой системы новоевропейского типа с тремя родами — эпос, лирика, драма» [Сазонова, 1999, 421]. Эта литература сыграла важную историко-культурную роль. Через нее шло знакомство с Европой. Она была востребована, о чем свидетельствует неоднократность переводов с иностранных языков. «Сколь бы ограничена она ни была и по своему содержанию, и по своему социальному адресату, она получает определенную автономию, и именно это представляет собой наиболее важную инновацию» [Живов, 1996, 62]. Переводные произведения вливались в культурный фонд и уже не распознавались как нечто чуждое, в чем видится продолжение древнерусской традиции. Аналогично усваивались переводные произведения и в древнерусской литературе. В XVIII в. адаптированные романы постепенно превращались в народные книги, привлекавшие читателей своей занимательностью. Категория занимательности была ведущей в культуре того времени, постепенно освобождавшейся от религиозно-дидактических норм. Она и стала своеобразным пропуском для всего европейского.

Так как переводная литература была усвоена читающим населением, то можно сказать, что оппозиция свой / чужой по отношению к ней не активизировалась. Как пишет М. П. Одесский, «при анализе старинной литературы не совсем корректно придерживаться современных представлений о “своем” / “чужом”, российском / иностранном» [Одесский, 1999, 9], что совершенно справедливо. Кроме того, следует иметь в виду, что при усвоении европейского романа продолжала действовать оппозиция сакральное / светское. Она, расчерчивая культурное пространство эпохи, сочеталась с оппозицией старое / новое. Переводной роман полностью соответствовал представлениям о светском и новом, потому он и являлся своеобразным толчком к мифологизации Европы, но уже в светских измерениях.

Адаптированные романы образуют мощный пласт светской направленности. Их восприятие способствует интенсивности присваивания «чужого». Читатель принимает их и не возражает против того, что романские герои носят иностранные имена, пребывают в заморских странах. Напротив, «иностранность» только привлекает новизной и вымыслом. Читатель не требует русификации и довольствуется тем, что имеет. Романы укрепляются в культурном обиходе настолько, что их персонажи становятся героями лубочных картинок и переходят в фольклор. Связь

сказки с романом общеизвестна. О ней не раз писала Э. В. Померанцева [Померанцева, 1975]. Читатель опознавал романы как близкие сказке, а сам роман неуклонно к ней приближался. Это не мешало узнаванию других обычаев и нравов, новых правил отношений между людьми, пока только начинавших артикулироваться в России. Переводные романы, как, впрочем, и малые литературные жанры, таким образом, не только влияли «на литературную “фантазию”, литературную культуру, образованность, литературную моду» [Małek, 1996, V]. Они участвовали в строительстве нового типа культуры.

Здесь следует отметить один важный культурный парадокс. Массовый читатель, черпая из переводных романов знания о Европе, перемещался во времени. События, воссозданные в романах, никак не соответствовали европейской культурной ситуации XVIII в., а относились к иным эпохам, не совпадая во времени ни с русской, ни с западноевропейской культурной ситуацией. То же наблюдалось в древнерусской литературе, которая в «XI—XII вв. больше рассказывала об отдаленном прошлом чужих народов, чем об их настоящем, — в переводных житиях, повестях (...). Современное состояние других народов интересовало писателей только попутно с русскими делами — в основном в летописях» [Демин, 1998, 555].

Перед читателем романов разворачивались картины европейского рыцарского средневековья, с которым он знакомился основательно, так как каждый из них был посвящен этому времени, которое, естественно, освещалось отнюдь не в реалистических традициях. Немалое значение в романах имела фантастика, но все же образ европейского средневековья в них вырисовывался. Конечно, его традиции еще продолжали существовать в большом времени, но все же именно в XVIII в. Европа рассталась с ним окончательно. Для русского массового читателя средневековье еще подспудно длилось, и потому он легко воспринял его западноевропейский вариант в художественном облике, естественно, по-своему. Заимствованные формы, т. е. роман, включают в действие механизм культуры, который В. М. Живов называет механизмом неадекватного перевода с одного языка культуры на другой, который именно в силу своей неадекватности приобретает творческий характер [Живов, 1996, 62]. Эти свойства переводного романа позволили ему прижиться в России и стать главным проводником знаний о Европе для широких читательских масс.

Эти знания поддерживались, подпитывались изменениями, происходившими в русской жизни. Государственная жизнь стала публичной. Она оформлялась по европейским образцам, что наблюдал не только

двор, но и широкие слои населения, которые могли видеть, как происходили церемонии государственной важности или маскарады, оформлявшиеся как шествия. Европейский политес и мода стали известны настолько, что начали осмеиваться в лубочных картинках, приведенных, например, в каталоге «Представь мне щеголя...» [Представь мне щеголя, 2002]. В нем есть картинки, изображающие кавалеров и дам, их модные прически и костюмы, жесты и позы щеголей и щеголих. Рассматривая их, читателю потом было нетрудно представить, как выглядели герои переводных романов. Он уже не недоумевал, по какой причине сражались рыцари на турнирах, кавалеры на дуэлях и что такое бал или ассамблея.

Не меньшее значение, чем литература, в плане распространения знаний о Европе, пусть условной и отдаленной во времени, имел театр — «охотничий», или любительский [Старикова, 1996]. Появившись в эпоху Анны Иоанновны, он продолжал существовать и позднее, был массовым видом искусства и пользовался популярностью среди московского населения самых разных слоев. Этот театр никак не реагировал на петербургскую придворную театральную жизнь и существовал самостоятельно. Если в Петербурге эта жизнь строилась в соответствии с требованиями организаторов и создателей культуры нового типа, то в Москве развивалась по-своему, тесно смыкаясь с литературой, а именно — с переводными романами и повестями, благодаря чему театр пользовался широкой популярностью среди московского населения.

Можно сказать, что театр продублировал информацию о Европе, переведя ее в визуальный ряд, превратив слово в зрелищное действие. Повторение литературных сюжетов на сцене еще в большей степени позволило прижиться европейским мотивам и способствовало их повсеместному усвоению. Это были сюжеты, как мы уже сказали, относящиеся к средневековью, но на русской сцене они осовременивались, что приводило к появлению множества анахронизмов. Например, короли, восседающие на тронах, размышляли о том, что у других властителей много войск и «аппарата, / инны честно своего дело правит штата» [Ранняя русская драматургия, 1975, 331]. Они повышали своих придворных «рангом», рассылали манифесты и авизи, посещали заседания сената, которые неустанно показывались на сцене. Так реальность в какой-то мере сдерживала мифологизацию картин европейской жизни, одновременно обогащая их понятными реалиями.

Со сцены «охотничьего» театра европейские новшества стали известны не только кругу читающей публики. При Петре, «сделавшись элементом публичной жизни, секулярная культура получает совершенно новую роль: она больше не услаждает немногих, а воспитывает общество

целиком или во всяком случае ту его часть, до которой дотягиваются руки утверждающей новую культурную парадигму власти» [Живов, 1996, 65]. До «охотничьего» театра эти руки не дотягиваются, но тем не менее и он воспитывает публику, но делает это совершенно иначе, чем культура официальная, государственная. Он дает уроки, но другого рода, не только по-своему рассказывает о европейской жизни, но и показывает ее. Зрители, наслаждаясь зрелищем, воспринимали, пусть заодно, некий европейский опыт, который затем переживал этап мифологизации.

Театр для этого располагал большими возможностями, чем литература. Он адаптировал литературные сюжеты для сцены, перекладывал их с языка прозы на язык зрелищного искусства, переводил письменное слово в визуальное действие. Перед зрителем в театре разворачивались события, которые он уже хорошо знал из переводных романов. Литературные герои на сцене приобретали знакомый по книгам облик, пусть и условный. Эти герои совершали самые различные действия и вступали в конфликты, разворачивающиеся на глазах у зрителей, которые уже не воспринимали представляемое для них зрелище как нечто экзотическое или совсем непонятное. Сюжеты и герои были для них своими, привычными. Ф. Ф. Вигель в своих «Записках» однажды сказал, что успехи театра «тесно связаны с успехами нашей словесности» (цит. по: [Крылов, 1982, 97]). В тридцатые — сороковые годы XVIII в. связь эта была прямой, притом не с «нашей» словесностью, но с переводной.

Очевидно, что знакомство с изящными кавалерами, которых за военные доблести награждали пристойными презентами, рыцарями, соблюдавшими политес, сражавшимися на турнирах и дуэлях, отправлявшимися завоевывать дальние страны и прекрасных принцесс, с «фелтмаршалами» и «карсарами», не было особенно продуктивным для знания современного состояния культуры. Зритель, как и читатель романов, следил за теми сюжетами, которые в Европе уже вошли в культурный фонд, но никак не были современным достоянием. Такой временной парадокс в значительной мере способствовал мифологизации знаний о Европе.

До зрителя доносились представления о ней в целом, перед ним мелькали далекие страны — Португалия, Италия, Гишпания, Англия, Франция, которые, правда, на сцене никак не изображались, а лишь назывались. Герои «охотничьих» пьес постоянно путешествовали. Уехать в иную страну желал каждый герой — мир для него был открыт. Путешествуя, он значительно повышал свой социальный статус. Так, Мальтийский кавалер в «Действии о короле Гишпанском», приехав в Англию и став королем, желает взять в жены Декляру — принцессу французскую,

для чего посылает во Францию своего посла. Но «праминад» его закончился ничем. Значит, замыслы героя оказываются невыполнимыми. Теперь предстоит война между Англией и Францией.

Примечательно, что в театре учитывается не только статус героев, но и их происхождение. Например, проводится идентификация, причем в национальном плане, главного героя «Акта или Действия о князе Петре Златых Ключах». Сам Петр постоянно отмечает свое иностранное происхождение, например, благодарит неополитанского короля за награду, которую он получил несмотря на свое чужеземное происхождение.

Пьесы «охотничьего» театра наглядно демонстрируют, как ведут себя «заморские» персонажи, как они соблюдают придворный и частный этикет. Понятие «политеса» и «манер» было очень важным в то время, что отразил и театр. Вот как говорит об этом Петр Златые Ключи своим придворным и воинам: «Ныне, господа мои, честны ковалеры, / примите от меня за ваши манеры» [Ранняя русская драматургия, 1975, 355]. Здесь манеры, конечно, обозначают тип жизненного поведения в целом, а не только следование правилам этикета, о чем персонажи также вспоминали не раз. Они рассуждали о том, кто повел себя «политично», а кто — «неполитично», выполняли правила светского поведения, как бы примеривая на себя новый этикет. «Под политичным кавалером подразумевался “окультуренный” человек, внешне и внутренне обработанный по западноевропейским стандартам цивилизованного гражданина, с одной стороны, и некоего сказочного рыцаря, с другой» [Черная, 1999, 190].

Театр будто стремился представить на сцене новую жизнь, в том числе, в сжатом виде воспроизводил новые формы проведения свободного времени. Один из царей, например, обещает устроить фейерверк вместе с пиром «превеликим» и балом: «Фейерверки многия подщусь сотворити, пиры превеликия з балы учинити» [Ранняя русская драматургия, 1976, 184]. В то время старинные пиры уступают место ассамблеям, а затем и балам, а сам пир в пьесах обычно именуется банкетом. Но театр еще держится старых правил и отражает недавние перемены на европейский лад.

Театральные персоны устают от ассамблей — этих первых школ манер того времени. Правда, на сцене они не показывались. О них только говорилось. Ассамблеи устраивались не только для забавы. Как гласит царский указ, на ассамблеях должно заниматься также делами, гости здесь могли «о всякой нужде переговорить, также слышать, что где делается, притом же и забава» [Кирсанова, 2002, 27]. Здесь танцевали под духовую музыку, играли в шашки. За ассамблеями последовали балы, уже не имевшие торжественного характера и приобретшие легкость и

изящество. «Мужчины стали галантными кавалерами, освоив танцы, приятные манеры, а также искусство вести светскую беседу, составить букет, используя язык цветов, и расшифровать послание, данное с помощью веера или мушки» [Там же, 49—50].

Зато пир или банкет показываются на сцене постоянно, и даются они по любым поводам. В ту эпоху «праздник немыслим без застолья. И в этом до сего дня проявляется вроде бы совсем уже нивелировавшаяся связь между общей трапезой и жертвоприношением. Как известно, в мифологическом сознании физиологический процесс поглощения пищи соотносился с целым комплексом представлений о вечном возобновлении, о жизни через смерть, и, наконец, о воскресении» [Сиповская, 2003, 59]. Теперь сакрализация повседневности уступила место прагматике. «Парадный обед, или, как говорили тогда, “трактование”, было кульминацией любого торжества XVIII — первой половины XIX столетия, а его “учреждение” почиталось одним из высоких искусств» [Там же]. Кроме того, театральные герои устраивают новомодные дни рождения. Как видим, многие элементы культурной жизни на иностранный манер попали на сцену. Это делало европейскую жизнь театральных персон еще более узнаваемой.

Создавая картинку европейской жизни прошлого и осовременивая их в соответствии с собственными представлениями о жизни королей и вельмож, драматурги редко говорят о Европе в целом, хотя несколько упоминаний о ней есть. Победитель турнира, например, «первым кавалером назовется Франции / изо всей европейской великой дистанции» [Ранняя русская драматургия, 1975, 319]. Персоны порой стремятся перевести события, происходящие с ними, в европейские масштабы. Один из них желает «во всю Европу» написать «листы», другой почитает князя первым «изо всей Европы». В остальном «охотничий» театр о Европе не помышляет. Он просто представляет ее на сцене и — что очень важно, — не стремясь к русификации.

«Склонения на русские нравы» на сцене еще не происходит. «Чужое» настолько воспринимается как «свое», что никакой дистанции по отношению к нему не соблюдается. В современных постановках иностранных пьес не раз проявляется стремление «разыграть» иностранную жизнь, подчеркнуть «заграничность», понятую, естественно, на свой лад. К ней, а не к сюжету или рисунку роли, не раз привлекается внимание зрителей. Театр XVIII в. по определению не мог добиться аутентичности, вдобавок он не испытывал никакого почтения к «чужому». Его рыцари пересыпают высокие монологи просторечиями, дамы плюются, а аллегории без зазрения совести колотят друг друга. Так в абсолютно не-



принужденной форме создается основа для слияния европейского с русским, что определяет первый этап мифологизации Европы в XVIII в. в срединном слое культуры, в чем немалую роль сыграли и интермедии «охотничьего» театра.

Они никак не зависят от переводного романа, их авторы не интересуются Европой средневековой или сказочной. Правда, порой в них делаются исторические экскурсы, касающиеся петровских нововведений, которые вызывают резкую критику у такого персонажа, как Раскольник. Он крайне недоволен тем, что «русские ныне ходят в коротком платье, як кургузы, / На главах же своих носят круглые картузы. (...) Свои брады наголо железом обривают. / Чловецы ходят як облезяны: / Вместо главных волосов носят паруки, будто немцы поганы» [Там же, 463]. Раскольник до сих пор не может смириться с тем, что русский человек не носит платья апостолов и пророков, каким он представляет себе традиционный русский костюм. Другие же персонажи уже носят немецкие кафтаны или мундиры. «Переместившись в Россию, немецкий кафтан становился двигателем просвещения и олицетворением петровского абсолютизма, он получал воспитательную значимость и как символ новой культуры отделял просвещенных от погрязших в невежестве, приверженцев старины от вольных или невольных сторонников преобразований» [Кирсанова, 2002, 13]. Р. М. Кирсанова показывает, что смена костюма означала также изменение формы демонстрации сословной одежды. Интермедии, конечно, не касались этих идей. Их задачи состояли в том, чтобы создать образ мнимого иностранца или такого, который заслуживает лишь осмеяния.

В русло народной смеховой культуры попадают «заграничные» персонажи, через характеристики которых просвечивают культурные очертания Европы того времени, какими они виделись жителям Москвы. По законам жанра эти персонажи осмеиваются, получают критическое освещение. В их образах нет полноты, обязательно выделяется какая-нибудь одна черта, подменяющая собой целое. Такая традиция описания иностранцев продолжается и позднее, например, в «Присовокуплении втором» к «Письмовнику» Н. Г. Курганова, в котором находилась «Опись качеств знатнейших европейских народов» [Рак, 1977, 190]. Значимость этого ряда персонажей состоит в том, что они пришли на сцену не из рыцарских романов, а являются, пусть эпизодическим, но все же отражением новых русско-европейских культурных отношений, которые в интермедиях, конечно, переиначиваются на свой лад. Вдобавок зачастую интермедийные сюжеты были заимствованы из европейского фольклора или популярной литературы.

Если европейское и русское в «охотничком» театре не находились даже в скрытом противопоставлении, то европейское и азиатское четко противопоставлялось. Враги приходили из мусульманского мира в Испанию, боролись за прекрасных трапезонских принцесс, уводили соперников в Турцию на веревках и совершали многие другие ужасные поступки. Ни один из представителей Азии не выступает нейтральным персонажем. Они, как в «Действии о короле Гишпанском», иногда получают языковую характеристику. Прибыв ко двору Гишпанского короля, они изъясняются на тарабарском языке. Эту пьесу можно считать запоздалым проявлением русско-тюркских отношений, проступивших в сюжете, относящемся ко времени противостояния Испании и Востока.

Итак, переводной роман и «охотничий» театр знакомили русского зрителя и читателя с Европой, не придавая ее образам особой идеологической нагрузки. Они настаивали лишь на занимательности. Происходил и перевод персонажей-иностранцев в смеховой план, как всегда на основании оппозиции свой / чужой. Чужое необязательно опасно. Оно может быть и смешным.

Так как всякий миф и его производные живут в иных по сравнению с реальностью временных измерениях, знания о Европе, почерпнутые из романов и пьес, могли лечь в основу новой мифологии. Вдобавок они не отличались конкретностью и точностью, а миф, в том числе и новый, никогда к ним не стремится. Размытые представления об объекте обычно только способствуют мифологизации, которая легко сливается с образами реальности. Так, переводная литература и «охотничий» театр участвовали в развитии мифологических представлений о Европе. Прежде всего они уравнивали в правах русское и иностранное, пока их никак не противопоставляя и даже порой смешивая. Принципиальной установки придать европейскому черты русского не было, в чем видится проявление общей тенденции к синтезу, характерной для первой половины XVIII столетия.

«Чужое» тогда входило в культуру на правах «своего», воспринималось естественно и органически. Синтез в ту эпоху сказывался во всем, в том числе и в усвоении лингвистических и литературных теорий, о чем пишет В. М. Живов. Тенденция к синтезу проявлялась в быте, например, в становящейся тогда моде. Она определяла тип костюма XVIII в., где старорусские правила действовали при введении новомодных деталей, а наряды совмещали в себе и русские, и иноземные черты. «При выборе костюма европейского образца в России долгое время сохраняли верность традиционным представлениям о том, что приличествует возрасту и общественному положению» [Кирсанова, 2002, 33]. Переводной

роман и «охотничий» театр по-своему демонстрировали этот синтез, который пока никого не смущал. Деятельное переложение иностранных образцов — «Что взял по-галльски, заплатил по-русски» — начнется позднее.

Одновременно с этим появится и критика всякого подражания: «Пристрастие ко всему иностранному и особенно к французскому образующегося русского общества, при Елисавете и Екатерине, сильно возбуждало досаду и насмешки первых двух лучших наших комических авторов, Княжнина и Фон-Визина (...). Но течение подражательного потока, в их время, было слишком сильно, чтобы какими-нибудь благоразумными или даже остроумными преградами можно было бы остановить его, тогда как не только нам, потомкам их, едва ли нашим потомкам когда-нибудь удастся сие сделать» (цит. по: [Вигель, 1982, 97]). Между европеизированной и традиционной культурами, таким образом, наметится конфликт, который затем выльется в конфронтацию литературных направлений [Живов, 1996, 453].

Но до середины XVIII в. торжествовал синтез, русское смешивалось с иностранным, которое не выглядело как нечто чужое и непонятное. Господствовало «смешенье языков: французского с нижегородским». Это принципиальное неразличение «своего» и «чужого» можно считать первым этапом мифологизации Европы. Трудно предположить, что различия между ними действительно не усматривались. Их просто не желали видеть, что и есть знак мифологизации. Она, кроме того, поддерживалась официальной культурной и политической идеологией.

Если роман и светский театр предлагали мифологизацию Европы вне идеологических установок, то театр школьный, панегирический, повел себя иначе. «Петр I, осуществляя широкие реформы, которые должны были оздоровить и укрепить русское государство, настойчиво искал новые формы и методы проведения пропагандистской кампании в поддержку своих начинаний. Определенное значение в этом плане Петр придавал и театру» [Гребенюк, 1974, 133]. Театр проецировал на сцену элементы государственной идеологии и позднее. В аллегорико-символической форме, избегая реалий, театр не раз касался не только русских тем, но и тем, связанных с Европой. Правда, он не ставил сцены из европейской жизни в отличие от «охотничьего» театра. Он выводил Европу на сцену в виде аллегорической фигуры, снабжал ее комплексом значений, выработанных официальной государственной идеологией.

Европа выступает как аллегория в поздней школьной пьесе «Стефанотокос» (между 1741 и 1745 г.). Она поздравляет главного героя с восшествием на престол наравне с Азией, Африкой, Америкой. Примеча-

тельно ее самоописание: Европа имеет «разширенные (...) державы пределы», славится храбрыми делами и добронравием: «Всякому добру могу нарещися мати, / Ибо от мене всяко добро истекати / Обыче» [Ранняя русская драматургия, 1975, 455]. Она набожна и всех ведет ко Христу, «мироохранительна», гнушается всяким «тиранном». В этой краткой самохарактеристике Европа представлена в самом лучшем виде. Главная тема ее монолога — это польза, проистекающая от наук и искусств. Именно в Европе сияют все славные учения. Это она обучает детей всей земли, строит и умножает богатства: «Домы и грады красной где архитектуры, / Моя созда десница; аще ж меркатуры / Размножити кто хочет к общей царства пользе» [Там же, 455—456]. В этом монологе сравнение Европы и России не заложено.

Зато Европа прославляет Россию, вошедшую в семью европейских народов и усвоившую новый опыт. Это сравнение проступает в «Стихах по вопросам и ответам сложенных, от двоих учеников пред великою монархиною сказання» (1743 г.). Здесь Европа становится мерой величия Елизаветы и ее соратников: окружающие ее кавалеры «умом чудни, все-разсудни, всей Эвропе явни» [Там же, 504]. В «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны» (1745 г.) явственно звучит противопоставление нового и старого, участвующее в сложении мифологического образа Европы. Аллегорическая фигура Древности утверждает: «толь древность славна, толь герои силна, / всеми обилна» [Там же, 518]. Ей возражает Слава, говоря, что она укоряет новый век. Фама вводит тему россов: «Народ чужды, кому нужды было его знати?», задавая и тему первоначально бедственного состояния России [Там же, 519]. До Петра она была бедной, нестройной, непристойной. При Петре становится благополучной, полезной, храброй. Он поехал в «чужды не без нужды государств пределы», и, научившись всему, принес России плод «пречудны»: «Вся полезна, всем любезна внутрь введе России, / вся заводы, фабрик роды, науки драгии, / Марс вдруг ожил и ощутил храбрость вдруг Петрову» [Там же, 520]. И теперь, «Кто ни востал, всегда признал, кто — Петр, что — Россия» [Там же]. Так на школьной сцене звучит сравнение России и «Эвропы» и задолго до Пушкина открывается тема ученичества России и славной Полтавской победы.

В более ранней пьесе «Образ победоносия» Россия оказывается столь величественной, что ею не только восхищаются, но и боятся: «Сего велиим страхом Европа стрясеся, / Африка и Азия Петром ужашеся» [Ранняя русская драматургия, 1974, 354]. «Европа и Азия главы под руки ея (России. — Л. С.) приклонили» еще в одной в пьесе — «Образ Торжества Российского». Не всегда аллегория Европы столь идеологизирована. В

«Диалоге о Гофреде, победившем сарацины» она испытывает страшное потрясение — против нее восстает Гигас, но ее защищает доблестный Герой Европы.

Таким образом, фигура Европы выделяется на сцене школьного театра. Она участвует не только в поздравительных сценах, ей поручаются важные исторические темы, явным образом мифологизированные в государственном аспекте. Эта мифологизация артикулируется очень отчетливо. Она идет в паре с мифологизацией образа России. Например, в «Славе печальной» сама Россия так говорит о себе: «Кто днесь, видя Россию, не удивится, кто не возвеликовствует (<...> не премудра ли еси, Россия, не мужественна ли еси, не страх ли, не победа ли, не благочестна ли еси, не украшенна ли еси ...» [Там же, 286].

Итак, литература, адаптировавшая западноевропейские романы, «охотничий» театр, перенесший их на сцену, стали проводниками европейского, которое было прочно усвоено обществом средних слоев. Этим прочности не мешали ни условность, ни размытость театральных и литературных образов, ни их отдаленность во времени. Благодаря этому «чужое» не только не было отторгнуто, но и прижилось. Одновременно оно приобрело явные черты мифологизации, поддерживаемые государственным мифом о Европе и России как об учителе и ученике — его проводил школьный театр.

Время рефлексии, взгляда на Россию не в синтезе с Европой, — а в сравнении еще не наступило. Этому, вероятно, способствовала и особая модальность культуры XVIII в. Основным ее ядром был праздник, трансформирующийся то в маскарадах, то в шествиях, то в окказиональной архитектуре [Сиповская, 2000, 23]. На празднике все равны, он не допускает отчуждения, рефлексии и собирает всех и вся вместе. Этим в том числе обоснован синтез европейского и русского.

Если бы этап адаптации не состоялся и идея синтеза Европы и России не возникла бы, миф о Европе относился бы только к векам XIX—XX. Но он существовал и в веке XVIII, только в другом обличье. Между Россией и Европой сохранялось относительное равновесие, за что позднее этот век обвинят в галломанстве, в механическом перенесении европейских образцов на русскую почву и во многих других грехах. Произойдет это в результате сдвига, той «страшной бури», которая начала собираться на Западе: «По вкоренившейся привычке не переставали почитать Запад наставником, образом и кумиром своим; но на нем тихо и явственно собиралась страшная буря, грозящая нам истреблением или порабощением; вера в природного, законного защитника была потеряна, и люди, умеющие размышлять и предвидеть, невольно теснились

вокруг знамени, некогда водруженного на Голгофе, и вокруг другого, невидимого еще знамени, на котором уже читали они слово: отечество» (цит. по: [Вигель, 1982, 99]). Речи об особенностях русского пути будут вестись в XIX в. Его будут сопоставлять с путем европейским, который то награждается абсолютной категорией свободы, то обвиняется в практицизме, в приверженности той самой пользе, о которой как о европейской черте говорили уже школьные драматурги.

В первой половине XVIII в. культурное пространство Европы обживаетея в театре и литературе, принимает реальные очертания, несмотря на несовпадения русских и европейских временных параметров. Конечно, его «иностранность» осознается, что не мешает осуществляться синтезу русского и иностранного, пусть недолгому и хрупкому. Этот синтез — важный этап мифологизации Европы в русском культурном контексте.

\* \* \*

На протяжении истории не раз мифологизируется образ человека, который порой отбрасывает свои мифологические черты, отдавая их своим антиподам, а также помощникам и противникам, в образах которых еще просвечивают мифологические мотивы. В итоге он окружает себя опасностями, от которых стремится отгородиться. Он придает им самые различные черты, которые в своей основе сводимы к оппозиции человек / не-человек.



## Враги человеческие

Человек выступает в явленной или подразумеваемой триаде: Бог — человек — дьявол, отражая ее строение. Особенно часто таким он предстает в культуре средних веков или барокко. Тогда эта триада и ее проекция на душу человека выписывались полностью, чему примером служат жития или мистериальный театр. Сентиментализм и романтизм также стремились к полноте картины мира и помещали человека между силами добра и зла, как в балладах Жуковского или в драматической поэме Мицкевича «Дзяды», где сказано: «Tam czekają twej myśli — szatan i anioły» [Mickiewicz, 1955, 133].

Члены этой триады иногда скрываются под маской аллегорий или «реальных» персонажей, принимающих их семантическую нагрузку. Например, не дьявол, а *Ambitio* наущает персонажа одной польской школьной пьесы убить отца. В другой пьесе *Ambitio* борется с аллегорией Любви, т. е. с Иисусом Христом. Функции аллегорий принимали на себя персонажи, хотя и относящиеся к реальному миру, но все же обладающие мифологическими признаками, т. е. имеющие двойственную природу. Эта двойственность поддерживалась множеством мифологических оппозиций, например такой, как живой / мертвый. Колебание между смертью и жизнью, различие между внешним обликом и подлинной сущностью — это наиболее распространенные способы создания оппозиции человек / не-человек на аллегорическом уровне.

Эта оппозиция определяет природу такого двойственного персонажа, как девица-труп, известного еще по «Римским деяниям». Это аллегория смерти, имеющая облик прекрасной девы. Ее облик в одно мгновение мог исчезнуть и явить следы разложения и гниения. Аллегория эта строилась и более наивно: девица блистала красотой и притягивала взоры мужчин, следящих за ней взглядом сзади. Но стоило девице обернуться — она оказывалась трупом, кишачим червями. Вынесенное на поверхность противопоставление жизни и смерти иногда исчезает, и девица выступает только в прекрасном обличье. Но все же в любой момент она отбрасывает приметы красоты и предстает устрашающим скелетом, разлагающимся трупом. То есть два обличья этому персонажу одновременно не присущи.

Девица-труп появляется на страницах сборника «*Historje świeże i piezwozajne*». В одной новелле она выступает даже не как смерть, а как родственник ей персонаж — черт. В образе прекрасной дамы эта девица соблазняет кавалеров. Для того чтобы предстать в устрашающем виде, она сбрасывает с себя роскошный наряд. Таким образом, метаморфоза здесь происходит через код костюма. Соблазненные девицей-трупом кавалеры немедленно меняют прежний локус: они уже не в прекрасном дворце, а в «клоаке» среди руин заброшенного дома. Отхожее место вводит в новеллу тему «нижнего мира», а мотив разрушенного дома вторит теме смерти. Образ девицы-трупа вошел в известное собрание М. Кулиговского «Христианский Демокрит».

Мотив девицы-трупа присутствует в «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я. Потоцкого, где также связан с темой дьявола. Персонаж одной вставной новеллы готов продать душу дьяволу, чтобы только тот спас его от скуки. В этой мотивировке явно присутствует скрытое воспоминание о Фаусте. Дама, которую этот персонаж встречает случайно, в его обя-

тиях превращается в чудовище, открывая, что она и есть Люцифер, а затем убивает его.

В «Не-Божественной Комедии» Красиньского девица-труп едва не губит главного героя, прельщая красотой, которая по крупницам собрана из свежих могил. Она выманивает его из дома на небезопасные просторы в пограничное время суток, под раскаты грома и звуки зловещей музыки. Герой несется за этим призраком красоты, который становится невидимым, но, оказавшись на другой стороне пропасти, предстает в своем истинном обличье. Исчезновение прекрасных одежд молниеносно сливается с исчезновением плоти — перед взором Хенрыка возникает скелет.

Этот мотив использовали также К. Гашиньский («Черная танцовщица»), Ц. К. Норвид («Мечта»). Присутствует он в «Живых камнях» В. Берента, а также в современном видеоряде — в экранизации романа К. Ижиковского «Pałuba» (к / ф «Widmo»). А. Ремизов в «Случае из “Вия”» также обращается к этому персонажу. Он особо останавливается на превращении панночки в труп. Его занимает, как могло произойти такое превращение «страшной сверкающей красоты»: «То, что панночка, поднявшись из гроба, шла по церкви, беспрестанно расправляя руки, как бы желала поймать кого-то, а во вторую ночь, вперив мертвые позелевшие глаза, ловила философа Хому, это понятно — это возмездие за его преступный полет на ней. Но превращение панночки в труп...» [Ремизов, 1983, 461].

В «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова также есть вариант этого персонажа. Девица-труп — это рыжая Гелла с горящими фосфорическими глазами, обнимающая Варенуху руками, которые «холодны ледяным холодом». Ее рука удлиняется, как резиновая, и покрывается трупной зеленью. Это она пугает своей красотой, оборачивающейся смертью. Кстати, мотив удлинения руки демонического персонажа использовал и Пр. Мериме в «Душах чистилища». Дон Жуан просит «огня у человека, шедшего по правому берегу с сигарою во рту», и не замечает, «как рука курильщика (оказавшегося не кем иным, как дьяволом собственной персоной) удлинилась настолько, что перекинулась через реку и протянула дон Жуану сигару...» [Мериме, 1953, 176].

К аллегориям и двойственным персонажам присоединяются те, которых условно можно назвать «реальными». При ближайшем рассмотрении оказывается, что они не утратили внутренней связи с потусторонними силами. Только она теперь прочно скрыта. «Реальные» персонажи выступают своего рода заместителями этих сил или на самом деле являются ими, но только такими, которые скрывают свою природу, на что указывает постоянно эксплуатируемый мотив превращений. Дьявол и



его приспешники неутомимы в этих превращениях. Потому вопрос, который задал путнику игумен в Житии Михаила Клопского: «Кто еси ты, человек ли еси или бес?» — звучит неоднократно в разных вариантах не только в средневековой литературе. Человек постоянно с этой точки зрения проверяет свое окружение, и эта «проверка» — основа многих сюжетов.

Дьявол, как уже говорилось, появлялся перед человеком в образе прекрасной женщины (даже уже в ином мире): «Czart przybrał postać dziewczyny: łączką na trupa kiwa, / Okiem truga, śmiechem wzywa» [Mickiewicz, 1955, 260]. Он принимал облик священнослужителя или слуги. В польской школьной пьесе «Одостратокл» дьявол выступал именно слугой главного персонажа. Он шествовал вместе с ним по стезе греха, уверенно направляя его. Участвовал в разбоях, подбивал на новые разные злодеяния, но ни разу не выдал своей истинной сущности. Ему пришлось это сделать, когда вдруг появились равные ему по значению персонажи — Асмодей, Какедемон и Коракс. Одостратокл, наконец, узнает в своем слуге дьявола, от окончательного падения его спасает молитва. Здесь способность дьявола принимать человеческий облик служит дидактической функции пьесы.

Способности дьявола к трансформации используются и для создания гораздо более сложных художественных структур, как у Булгакова в «Мастере и Маргарите» в эпизодах с Коровьевым, Азazelло, Бегемотом. Дьявол принимает и облик известных литературных персонажей, ведущих от него свое происхождение. Иногда эта метаморфоза происходит неявно. В «Не-Божественной Комедии» Хенрык узнает дьявола в образе литературного Мефистофеля: «Na kopersztychu podobną twarz gdzieś widziałem» [Kraśiński, 1973, 354].

Образ дьявола таков отнюдь не всегда. Он может иметь и фольклорное происхождение, как в повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» или в «Дзядях» Мицкевича. Мотив превращений дьявола, исчезая или, точнее, уходя в глубину текста, образует прочную основу для характеристики отрицательных персонажей. На нее указывают их значимые имена. В старинных моралите они называются Теофобом, Теомахусом. Также их можно узнать по некоторым внешним признакам. Среди них отметим хромоту. О Воланде в романе Булгакова говорят, что, кажется, он хромот, притом не то на левую, не то на правую ногу. Значимы и такие признаки, как лысина или рыжие волосы. Гелла у Булгакова не случайно рыжая. Рыжий цвет волос несет мифологическую нагрузку [Михайлова, 2000]. Не менее важен в этом отношении «чужой» непривычный костюм. Одежду Воланда при первом его появлении в Москве Булгаков описы-

вает очень тщательно. Именно одежда прежде всего привлекает внимание Бездомного и Берлиоза. Рассматривая необычный клетчатый пиджак, Берлиоз думает, что странный человек — немец, а Бездомный — что англичанин.

Дьявола иногда замещает герой, чья душа продана ему, как в «Душах чистилища» Мериме. Дон Гарсия Наварро, продавший свою душу, умело ведет дон Жуана по стезе греха. Он безжалостный и коварный безбожник, пьяница, развратник, вояка.

В отличие от «адовых жителей», посланцы небес не превращаются в человека, а только становятся видимыми для него. Их замещают священнослужители, монахи, непорочные девы. В трудные минуты жизни перед человеком возникают не только Ангелы, как в сцене сна Густава в «Дзядях» Мицкевича, но также священники. Они принимают функции чудесных помощников. Так, священник спасает Густава из лап дьявола.

Человек окружен не только силами добра и зла, но существует в сложной системе социальных, семейных, любовных отношений. В ней возникает постоянное напряжение. Его создает, в том числе, оппозиция свой / чужой. Она явно мифологизирует мир реальных персонажей, отсылая к значениям этой оппозиции в народной культуре, где «свое» принадлежит человеку и освоено им, а «чужое» — «тот» мир, область смерти. Эта оппозиция участвует в складывании мифопоэтических значений оппозиции человек / не-человек. Как и в народной мифологии, чужой бывает опасным и резко отличается от своих, за счет чего сближается с представителями демонологических сил [Байбурин, 1993, 183].

Отстраненность от своих, противопоставленность им определяет внешний облик чужого, его костюм. Гоголь описывает ростовщика именно подобным образом («Портрет»). «Чужой» непременно одет странно и необычно, как ростовщик, на котором широкое азиатское платье непривычного покроя. Из-за платья и странной внешности его принимают за индейца, грека, персиянина. У ростовщика лицо было бронзового цвета, «черты лица (...) отзывались не северною силой» [Гоголь, 1949, 71]. Он непомерно высокого роста, на что обращают внимание окружающие. Следует вспомнить, что колебание роста — от неимоверно высокого до чрезмерно малого — в народной мифологии приписывается демонологическим персонажам. Чужой, как известно, бывает поражен немотой или, напротив, наделен способностью говорить на особом, «птичьем» языке. Напомним, что Воланд у Булгакова сначала правильно говорит по-русски, но с иностранной интонацией, затем нещадно коверкает русские слова и вообще перестает понимать что-либо. Эти черты и родственные им приближают образ чужого к ряду демонологических персонажей.

Чужой, как и дьявол, наделен способностью к превращениям. Литература продолжает традиции народного мифологического сознания, яркий пример которого приводит В. Г. Короленко в «Истории моего современника». Крестьянин, которому прочитали газетную заметку о покушении на царя, быстро догадался, кто устроил покушение. Услышав, что в комнате подозреваемого сидел большой кот, он уверенно заявляет, что тот, кого ищут, «котом обернулся». Персонажи романа Булгакова явно меняют свой облик — и как чужие, и как представители потусторонних сил.

Мифологема чужого вызывает к жизни анималистический и растительный коды. Чужому приписываются не только дьявольские приметы: хвост, рожки, копыта. Чужой — это не-человек еще и потому, что ему присущи признаки растительного и животного мира. Этим кодом, как мы показали, пользуется Мицкевич в «Отрывке к III части «Дзядов»». Итак, с появлением чужого картина мира мифологизируется, ибо «сознанию сопresentствует некая внутренняя и еще более плотно укрытая сфера, о которой в особых условиях можно судить по тем значениям, в которые сознание переводит неясные предчувствия этой «глубины»» [Топоров, 1993, 12].

Человек выступает не только в оппозиции свой / чужой. Свое / чужое могут сливаться, сочетая при этом положительные и отрицательные значения. Так конструируются пары антиподов, существующих в сходных положениях и повторяющих один другого. Они могут быть сложно выстроенной парой, как Печорин и Грушницкий у Лермонтова; схематическим противопоставлением воплощенных пороков и добродетелей, как герои просветительской комедии; носителями правильного и неправильного поведения, как в романах социалистического реализма. Иногда подобные персонажи различаются только по имени, несущему в себе основной семантический заряд. Так происходит в старинной литературе, где выступают, например, такие пары, как Георгос / Антигеоргос, Стратонес / Антистратонес (польский «Диалог о мире»). Иногда, напротив, персонажи наделяются сходными именами, но их характеристики противоположны. Этим приемом воспользовался Пр. Мериме в новелле «Души чистилища», объявив, что на самом деле существовало два дон Жуана: один погряз в грехах и умер нераскаившимся, другой — вымолил прощение у Господа за свою грешную жизнь. «Жизнь обоих рассказывается сходным образом; лишь развязка их отличает» [Мериме, 1953, 176].

Антиподы отражают один другого, но фокус отражения при этом смещается, что вызывает соответствующие «искажения» одного из персонажей, а также сегмента картины мира, в котором тот пребывает. Нарушается их возможное равновесие, если они расположены в одной

плоскости, но действуют как бы не в единой реальности. Один из членов пары попадает в иные измерения, что отнюдь не всегда явно декларируется в тексте. Тогда человек должен определить, кто перед ним: тоже человек или представитель иного мира, т. е. не-человек.

Чем настойчивее повторяются совпадения, тем ближе оказываются антиподы к двойникам и тем большую опасность мифологического толка внушает один из них. Так выходит на поверхность миф двойничества и создается мифологический контекст. В народной культуре «число “два” (в отличие от чисел “один” или “три”) является бесовским, «нечистым» и опасным и обладающим сверхъестественной силой» [Славянская мифология, 1995, 154]. В литературе эта опасность обычно бывает подосновой сюжетного мотива. Иногда она выходит на поверхность — как у Достоевского в его «Двойнике».

Писатель связывает мотив двойника с другими мифологическими мотивами, например, с мотивом безумия. По словам Голядкина, двойник вызывает у него «отемнение ума». Достоевский помещает этот мотив в особые, пограничные поры дня и ночи. Его герой находится между сном и явью. Кроме того, писатель разворачивает историю трагической встречи Голядкина со своим двойником на фоне «крутой непогоды» — метели и дождя на улицах Петербурга, что также вызывает мифологический подтекст. Не раз писатель обращается к мотиву зеркала, в котором Голядкин выискивает своего двойника. Зеркало, как известно, по мифологическим представлениям разграничивает «тот» и «этот» мир.

Достоевский постоянно подчеркивает, что господина Голядкина страшит прежде всего абсолютная похожесть его на другого господина Голядкина, который успешно занимает его место в департаменте: «другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, — один человек, что называется, двойник его во всех отношениях» [Достоевский, 1956, 1, 257]. Как пишет В. Н. Топоров, цитируя Д. С. Чижевского, в «Двойнике», как и в «Господине Прохарчине», «трактуются проблема “устойчивости”, “онтологической прочности” “этического бытия” индивидуума, которая и там и здесь реализуется как страх потери своего места чиновником и — шире — человеком, “ибо всякий должен быть доволен своим собственным местом («Двойник», гл. IX)» [Топоров, 1995, 163].

Писатель проводит идею неразличения Голядкина и его двойника, поручая ее самому герою. Голядкин терзается в догадках, кто «старенький», а кто «новенький», кто копия, а кто оригинал, при этом понимая, что двойник намерен «насиловать войти в круг его бытия» [Достоевский, 1956, 1, 301]. Его ужасает, что двойник отнял у него имя. Так в повести возникает мифологическая нагрузка имени.

Опасность двойника усиливается явной его связью с демоническими силами, приметами бесовского происхождения. Двойник ведет себя подобно фольклорному дьяволу: он кривляется, прыгает, щиплет, подтанцовывает, передразнивает Голядкина. Эта черта двойника поддерживается неслучайной фамилией гостей Клары Олсуфьевны — Басаврюковы, которую Голядкин воспринимает как «хорошую, дворянскую» фамилию, хотя здесь должны были бы возникнуть совершенно иные коннотации. Напомним о басаврюке, «басаркуньих проделках», «подлинном басаврючье» у А. Ремизова («Учитель музыки»). Связь с таким демонологическим персонажем, как босорка и им подобным, здесь очевидна. Последнее видение героя: «Два огненных глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, *адскою* (курсив наш. — Л. С.) блестя радостью эти глаза» — еще более убедительно связывает, пусть в косвенном преломлении, тему двойничества с потусторонними силами [Достоевский, 1956, 1, 376].

Эту тему может окружать смеховой ореол. Двойники не случайно появляются в комедиях, начиная с «Близнецов» Плавта. Часто обыгрывается мотив мнимого двойничества в комедиях XVIII в. с переодеваниями. «Смех делит мир надвое, создает бесконечное количество двойников, создает смеховую “тень” действительности, раскалывает эту действительность» [Лихачев, 1984, 35]. То есть к двойникам можно подойти и с противоположной стороны. Не только они вызывают перестраивание картины мира, но и особенности этой картины, заданные определенным модусом, вызывают к жизни двойников, смешавших и одновременно пугающих своей одинаковостью.

Приметы антиподов бывают собраны воедино в одном персонаже. Он превращается в раздвоенного и рефлектирующего героя. Обычно это герой высокой романтической литературы. Его раздвоение мотивируется сложностями внутреннего мира или безумием. Этот мотив дожил до современной массовой культуры. Используется он в фильмах ужасов так же, как и мотив двойников.

Этот мотив связан с мотивом отражения, мифопоэтическое значение которого остается неизменным, ср.: «Я — сын Эллады именем Нарцисс. (...) Я сам себя всевидел. / Не сумел быть в двойстве. / Обесмыслен абсолют: невероятность ясности слияния себя — / с изображением себя...» [Соснора, 1994, 6]. Этот мотив овеществляется в таком магическом предмете, как зеркало, удваивающем образ человека, тем самым раздваивая его, отсылая двойника в «тот», иной мир, превращая в не-человека. Таким образом, человек, смотря в зеркало, остается сам собой, но тот, кого он видит в зеркале, уже не-человек и представляет особую опасность. Зеркало выступает границей между «этим» и «тем» мира-

ми. С такой функцией оно появляется у Мицкевича в «Дзяддах-Представлении», в легенде о Порае. Пан Твардовский хочет разбить зеркало, в которое смотрится заколдованный юноша, но тот заглядывает в него в последний раз и — оказывается в стране смерти, не дав Твардовскому разрушить чары.

В. Гомбрович в романе «Ферыдурке» также обращается к мотиву двойничества. Сначала его герой видит себя самого рядом с собой. Он боится своего двойника, в котором есть и свое, и чужое, страшится полной идентичности и четкости формы, которую усматривает в двойнике, разлагая его на части. Двойник смущается и жестами просит не приближаться к нему. Но физическое соприкосновение происходит — герой дает двойнику пощечину. Тот убегает, а герой определяет его как компромисс между внешним и внутренним, утверждая, что он — это не его тело. На какой-то момент герою еще раз кажется, что он не один, а с собой, который рядом, а, может быть, и в нем. Этот другой — такой же, как Я. Между воображаемым двойником и героем нет вражды, ненависти и любви — вообще ничего нет. В этом случае онтологического страха он не испытывает. Двойник есть «отстраненное изображение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого-левого может получить исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т. д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования» [Лотман, 1998, 433].

Не менее, чем зеркало, опасно изображение, хотя оно бывает таким не всегда. Например, в русских «охотничьих» пьесах XVIII в. увиденный портрет порождает чувство любви («Акт комедиальный о Калеандре»). Портрет и зеркало близки. «Всякая портретная форма, вне зависимости от степени сходства, уподоблялась зеркалу. Сближение портрета и зеркала — не поэтическое уподобление, но семантическое тождество, рожденное функцией замещения, поскольку изображение, представляющее за изображенного, равное ему, мало чем отлично от зеркальной амальгамы, отражающей “оригинал” и воспроизводящей персона» [Вдовин, 1999, 121].

На самом деле портрет заряжен мифологически. Он также наводит на мысль о возможности нарушения границы между двумя мирами и об ужасных последствиях этого нарушения, о появлении не-человека. По-

следовательно в мифологическом аспекте описан портрет Гоголем в уже упоминавшейся повести. Сделав мотив портрета центральным, писатель вводит второстепенные мифологические мотивы, поддерживающие его. Иногда они проявляются неясно, но тем не менее участвуют в создании мифологической «атмосферы» произведения. Портрет Чартков купил «при свете вечерней зари», т. е. в сумерках, на границе дня и ночи, в это время небо озарено «тонким, сомнительным светом» [Гоголь, 1950, 72]. Он становится опасным не только потому, что всякое изображение опасно само по себе, но и потому, что на нем изображен мифологический персонаж, наделенный особым взглядом странной силы, пугающим Чарткова и толпу на аукционе. Это взгляд, нарушающий границу жизни и смерти, взгляд того, кого видеть человеку не должно.

Ростовщик, изображенный на портрете, не соблюдает границы между «тем» и «этим» мирами. Изображение, оживая, пытается сбросить с себя покрывало, вырывается из рамы: «Старик пошевелился и вдруг уперся в раму обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунав обе ноги, выпрыгнул из рам...» [Там же, 76]. Рама здесь означает не только отграничение изображения от реальности, но и границу между двумя мирами. Правда, она имеет нечеткие очертания, так как Чартков с трудом различает сон и явь. Портрет или изображенный на портрете — это не только представитель дьявольского начала, но и мертвец. Его лицо — это «лицо мертвеца, вставшего из могилы» [Там же, 77]. Простыня, в которую закутывает портрет несчастный Чартков, напоминает о саване. Так Гоголь вспоминает о первоначальной магической функции портрета.

Примечательно, что в этом описании просвечивает ситуация, происходившая с портретом вообще. «С началом эпохи романтизма, открывающей “я” как “личность”, с началом нового столетия, когда портретируемый делает шаг навстречу зрителю, пытаясь взломать картинную плоскость (а поначалу, упираясь в нее руками, как в стекло, подавая из-за него неясные, неозвученные и потому всегда таинственные знаки), портрет оживает. Статичное бытие заместителя в нашем пространстве (нашем, ибо рама — “открытая граница”) сменяет *действие* двойника, не только не повторяющее поступки “оригинала”, но и подчас обратное, прямо противоречащее им» [Вдовин, дисс., 129—130].

Опасность, которую несет портрет, поддерживается темой сна. Чартков во сне постигает сущность старика. Во сне испытывает ужас, во сне становится обладателем несметных сокровищ — все это затем, чтобы потом наяву прожить свои сны. Эти сны описаны очень подробно, и каждый из них заканчивается мнимым пробуждением героя. Так нарастает

тема отражения, удваиваясь и утраиваясь, подобно портретам перед глазами безумного Чарткова. Как только страх превращается в безумие, Чарткова обступают не люди, а портреты, они глядят отовсюду. Ужасный портрет «двоился, четверился в его глазах» [Гоголь, 1950, 76].

О портрете как фокусе мифологических значений постоянно помнили романтики, как, например, Лермонтов, который в стихотворении «Портрет» отмечает границу между жизнью и смертью: «Не вовсе мертвый, не совсем живой». Изображение здесь готово заговорить, но не может. Бледный лик уже готов «отойти» от полотна. Мицкевич ввел тему портрета в IV часть «Дзядов». Здесь не смерть, а разлука определяет отношение к изображению. Густав переносит на холст изображение возлюбленной и вместе с ним свое отношение к ней, воспринимая изображение как реальную возлюбленную. Они слились в его памяти. Он обожествляет портрет, окружая его рядом ритуальных действий. Он не решается при нем снять шейный платок, прикрывает его листочком кипариса. Так, по отношению к портрету совершаются действия, соотносимые с «оригиналом», и «изображение представляет за лицо» [Вдовин, дисс., 98]. Возникает тема портрета-заместителя и в современной литературе, например, в «Песнях восточных славян» Л. Петрушевской.

С портретом в ряду мифологических отражений соседствует статуя. Она, изображая человека, является заместителем ушедшего в мир иной и связана со страной смерти, с подземным миром. Она способна увлечь человека в ад. При описании статуи постоянно указывается на ее неподвижность и холод. Она вводится в текст многих произведений с дидактической функцией, призывая персонажей к расплате за грехи. С такой семантической нагрузкой она появляется во множестве вариантов сюжета о дон Жуане. Не касаясь сейчас произведений классической литературы, рассмотрим решение образа статуи в русском театре XVIII столетия.

Сюжет дон Жуана прижился на славянской почве, в России его разыгрывали немецкие «показыватели выпускных кукол». Они ставили пьесу под названием «Житие и смерть Дон Жуана, или Зерцало злочинной юности» [Перетц, 1895, 24—27]. Здесь происходит смешение функций адских и небесных сил. Статуя Дона Педро, отца очередной возлюбленной Дон Жуана, не только наказывает грешника, но и призывает его покаяться. Статуя не молчит, что обязательно для персонажей загробного мира, но наделена словом — как написанным, так и произнесенным. На надгробии, где она возвышается (в ремарке подчеркнуто, что представлять должно конную статую. — Л. С.), написано: «Здесь покоится Дон Педро, убитый Дон Жуаном, и призывает его к отмщению»



[Там же, 26]. Эта надпись читается как слова самого Дона Педро, адресованные Дон Жуану. Придя к нему на ужин, статуя начинает говорить. Она не неподвижна — в знак согласия прийти на ужин кивает головой, а затем вообще начинает свободно двигаться. Дон Жуан предлагает ей разделить с ним трапезу и выпить вина, но его покои превращаются в склеп, а угощение — в прах, как в русской пьесе школьного театра «Ужасная измена сластолюбиваго жития». Произносятся заключительные слова: «Ад ты найдешь в себе самом», — статуя исчезает, а черти уносят грешника в ад.

Пьеса на этот сюжет в XVIII в. разыгрывалась не только куклами, но и живыми актерами. В одной из них последовательно развивается тема пира, причем в двух планах — реальном и символическом. Этот пир задает не только Дон Жуан (Донъян), но и статуя. Донъян, ожидая духа к обеду, проверяет, куплено ли «ренское». Он собирается хорошо повеселиться. Дух отказывается от угощения, так как ему не нужно «земного подчивания», и сразу предупреждает о скорой развязке. Он сам приглашает Донъяна в гости и предлагает встретиться «в сию полночь на моем гробу». Как сказано в ремарке, задняя завеса открывается, и перед зрителем предстает кладбище и гроб Дон-Педро. Статуя предлагает Донъяну угощение, но «изготовленное не для желудка». Оно должно, как «зеркало показать адских вечных мук». В этой пьесе, как и в предыдущей, статуя также наделена приметам живости: «Дух Дон-Педро стучится» (цит. по: [Пекарский, 1862, 474]). Он не только говорит и жестикулирует, но также движется. Вместе с Донъяном он уходит в финале пьесы.

Статуя вызывает и иные коннотации, заставляя вспомнить мотив Пигмалиона и Галатеи. Примечательным образом этот мотив был развит в русском театре XVIII в. Анонимная пьеса «Пигмалион, или Сила любви. Драмма с музыкаю в одном действии» (1779 г.) построена на теме любви Пигмалиона к статуе, которая поддерживается темой мудрого и справедливого правителя, готового отказаться от счастья ради долга перед своим народом. Это — тема трагедии, которая неожиданным образом оказалась связанной с темой мифологической.

Неизвестный автор не столько занят демиургом, сколько самой статуей, что подтверждается и типом художественного пространства. Действие пьесы происходит в прекрасном саду, напоминающем его возможный прообраз, райские кущи. Этот сад полон статуй, в том числе еще неоконченных. Перед нами творец и дело его рук. Пигмалион говорит о своих статуях не столько как о произведениях искусства, сколько как о бездушных творениях.

Среди них особняком стоит одна, закрытая покрывалом. Эта закрытость на мифологическом уровне выделяет статую Галатеи, которая в тексте «драммы с музыкой» именуется «истуканом» и лишена имени. Она пока не принадлежит миру живых, миру Пигмалиона, отделена от него. Не только она не способна видеть, но и он не видит ее, хотя стремится к этому: «Я зреть еще горю», «Пускай в последний раз узрю» [Российский Феатр, 1790, 4]. Она не слышит Пигмалиона. Потому не раз говорит, что его жалобы не доносятся до ее ушей. Немота, глухота, слепота — мифологические признаки представителя иного мира, мира неживых. Пигмалион влюблен в «прекрасного истукана», а не в ту, кого воображает. Любовь Пигмалиона — это «неизвестной пламень». Ради него он забывает прекрасных живых женщин и хранит девство.

Как только статуя оживает, она приобретает способность видеть, слышать и говорить. Драматург прослеживает, как это происходит: истукан ожил и «подъемлет вежды». Оппозицию живое / неживое поддерживает противопоставление света и тьмы. Оживая, истукан выходит из тьмы: «Я вижу свет теперь, я радость ощущаю» [Там же, 14]. Теперь истукана представляет на сцене актриса, «стоящая на подножии каменном». Следовательно, колебания этого персонажа между миром живых и неживых изображается сценическими средствами.

Драматург XVIII в. описывает истукана мифологически верно. Он постоянно подчеркивает твердость, жесткость его членов: «Но кто же умягчит тебе сей твердый камень?» [Там же, 8]. Автор обращая внимание на холод — истукан создан из «хладного мрамора», чего Пигмалион не замечал, как «мрамором прельстился». Жесткость, твердость, холодность дополняются неподвижностью: «...нет живости ни в чем». Также указывается на отсутствие у истукана души: «Все члены красоту ея изображают — единыя души не достает». Все эти признаки, присущие истукану, страшат Пигмалиона. Но он стремится вселить в него душу и любовь, т. е. сделать человеком. Свое стремление он описывает в противопоставлениях твердого мягкому, холодного теплomu, покоя движению. Ему чудится, что по жилам истукана струится кровь и что руки его уже не мраморные. Касаясь их, он с удивлением замечает их «мяхкость». Да и сам истукан, став одушевленным, в первую очередь открывает для себя, что члены его сделались мягкими.

Пигмалион не раз принимает истукана за живого. Осознав однажды, что он ошибается, что истукан так же неподвижен и хладен, как раньше, герой готов разрушить объект любви, но не делает этого. Он не может это совершить, так как постоянно путает, кто перед ним. Иной раз думает, что статуя все же — это живой человек. Подмена смерти разрушени-

ем статуи — мотив достаточно распространенный. Пигмалион готов сам лишиться себя жизни и стать камнем, хотя продолжает верить, что его любовь может оживить статую.

Венера внимает его мольбам и одаривает камень «чувством и смыслом». Тема камня и противопоставление его человеку проходят через всю пьесу. Пигмалион и его наперсник Гемон не раз говорят, что «камень возжег любовь» в человеке. Себя Пигмалион не раз называет человеком и уверяет одушевленного истукана, что теперь он тоже человек и что они равны: «Я есмь, прекрасная, такой же человек, / Я есмь творение, и есть тебе подобно» [Там же, 30]. Так в тексте снимается оппозиция человек / не-человек.

Отношения человека со статуей не всегда складываются благополучно, так как она способна нарушить границу между человеком и не-человеком, между миром предметов и людей, между жизнью и смертью. Тогда в ее описании активизируется мифологическая опасность, как у Мериме в новелле «Венера Илльская»: «Презрение, насмешку, жестокость можно было прочесть в этом невероятно прекрасном лице» [Мериме, 1953, 245—246]. Не только внешний облик, но и «поведение» статуи предвещает смерть. Когда ее выкапывают из земли, она проявляет агрессивность по отношению к человеку. Не случайно один из крестьян ломает ногу. Она, как кажется некоторым, бросает камень в обидчика. Статуя, как бы окончательно забывая о границе двух миров, стремится к любви с человеком и даже хочет с ним обручиться. Жених, оставивший кольцо на пальце статуи, боится, что его назовут мужем статуи. Так задается тема любви живого и неживого, и в измененном виде вводится мотив любви мертвеца. В какой-то мере опасность провоцирует здесь сам человек.

То же происходит и в другой новелле Мериме, уже упоминавшейся, — в «Душах чистилища». В ней есть замечание о том, как дон Жуан «сделал странное предложение Хиральде, этой бронзовой фигуре, увенчивающей мавританскую башню собора, и как Хиральда его приняла» [Там же, 177]. Возникает в мифопоэтической традиции и мотив любви статуи к человеку после смерти, как в одном стихотворении Я. Смелякова. Статуя перенимает стремления человека не только к любви. В «Живых камнях» В. Берента творения старого художника в бронзе оживают и отправляются на поиски св. Грааля.

Статуя родственна кукле, которая также противостоит человеку по признаку бездушия и опасна своим с ним сходством. Кукла и человек находятся в тех же отношениях, что человек и статуя. Они — еще один вариант пары: демиург и его творение. Кукла, выступая как творение,

абсолютно послушна своему создателю. Она повторяет человека, но, лишенная души и чувств, делает это с автоматизмом, который не раз обыгрывается в сюжетах о кукле и человеке. Бездушные куклы, невозможность передать эмоции, кстати, лежат в основе идеи замены актера-человека куклой или сверхмарионеткой. Именно марионетки исполняют роли лилипутов в фильме о Гулливере у А. Роу. Куклы действуют не только рядом с человеком, но и вместо него, как в нескольких произведениях К. Чапека — в «Поучительном рассказе», в рассказе «L'éventail». В последнем выступают некие андрониды — персонажи, не потерявшие свойств куклы, но уже явно приближающиеся к человеку.

Не раз разыгрывается замещение куклой человека и человеком куклы. На этой теме построена пьеса К. Державина «Арлекин, влюбленный в куклу» [Ремизов, 1922, 80], основанная на мотивах комедии дель арте. Арлекин подменяет куклой Коломбину и сам «под видом знаменитого арабского медика превращает куклу в живое». В настоящую и поддельную Коломбину доктор влюблен одновременно. Куклы оказываются ближе к идеальному человеку, а отрицательный персонаж тяготеет к кукле как к образцу бездушия и автоматизма.

Кукла, как и статуя, безжизненна. Она не проходит стадий жизни человека — не растет, не стареет, не умирает, а только ломается. Она, как и статуя, несет в себе значения смерти. Кукла расподобляется с человеком по этому и ряду других признаков. Например, довольно часто упоминаются ее безжизненные пустые глаза. Она не способна видеть, как персонаж, связанный со смертью, а не только потому, что она вещь и подобие человека. Литературная кукла «помнит» о своем мифологическом значении, даже если это воспоминание не вырывается наружу. В народной мифологии кукла опасна и способна превратиться в демонологическое существо, в польских поверьях, например, в богинку. «Дети не должны спать с куклами, иначе богинка задушит их» [Славянские древности, 1995, 216]. Знаменательно, что одним из оберегов от этого мифологического персонажа служит тряпичная кукла, повешенная вниз головой на дверях.

Мотив опасной куклы не раз звучит в литературе. Достоевский вспоминает его вскользь в повести «Хозяйка»: «Злой старик воплощался в каждую куклу ребенка» [Достоевский, 1956, 1, 443]. «В мире Ремизова всегда присутствовали чудесные куклы, чудища-куклы, магические “куклы-чумичела”, материализованные духи его фантастического и фольклорного воображения — чертики из Посолони, цверги, маленькие игрушечные звери» [д'Амелия, 1983, 547]. Значение этого мотива прекрасно осознавали не только писатели, но и кинематографисты (А. Хичкок).

Итак, различные отражения человека — его самого в зеркале, в портретном изображении, в том числе не только плоскостном, — фиксируют не только его самого, но и не-человека, который может находиться на значительном расстоянии от человека в цепи мифологических значений или стоять почти рядом. Эти персонажи не теряют связей с основной триадой: Бог — человек — дьявол. Только они бывают ослаблены и выражаются различно.

Человеку бывает противопоставлен и другой тип не-человека, который принадлежит к миру демонологических существ или загробному миру. Эти персонажи ведут свое происхождение из народной мифологии, по правилам которой человек вынужден постоянно утверждаться в целостности своего Я, проверять место, отведенное ему в картине мира, вести «своего рода интеллектуальную игру с природой, принципиально важную для самоощущения человека как достойного партнера в этой игре» [Байбурин, 1993, 39].

Человек, противопоставляя себя не-человеку, утверждает в нерасщепленности своего Я, в сохранении границ этого Я и пространства, в котором он пребывает. Человек и сам в некоторые моменты своей жизни находится на грани между своим Я и не-человеком, и, пройдя через обряд, он должен подтвердить свою человеческую природу. «Противопоставленность сферы “человеческого” и сферы “нечеловеческого” соотносится в системе славянских мифологических представлений с главной, занимающей центральное место оппозицией “своего” и “чужого”, которая осмысливается в категориях разноуровневых связей человека» [Виноградова, 1995, 17].

По правилам народной культуры человек должен уметь распознавать не-человека, знать специальные правила этого распознавания. Не-человек, например, не имеет тени или следа, иначе движется, иначе говорит, чем обычный человек. Он слишком большого или слишком малого роста, имеет в своем облике черты разложения и смерти, зооморфные черты и демонические. Не-человек скрывается от человека, он невидим. Но человек владеет способами общения с ним, а также и теми, которые предохраняют его от этого общения, всегда таящего в себе опасность. Не-человек в народной мифологии — это не только демонологический персонаж, но и «группа лиц двойственной природы, т. е. принадлежащих к миру людей и одновременно обладавших сверхъестественными свойствами: ведьмы, колдуны, зморы, стриги, планетники и некоторые др.» [Там же, 18].

В литературе охотно эксплуатируется мотив встречи человека с демоническим персонажем, лешим, особенно русалкой. Лешему или домо-

вому поручается функция хранителя пространства, дома, как у В. Распутина в «Прощании с Матерой». Русалка заманивает и губит человека, как у Гоголя. Человек губит русалку, как в «Ундине» В. А. Жуковского, в «Русалочке» Г. Х. Андерсена.

Человек в народной мифологии не только постоянно осознает наличие границы между «тем» и «этим» мирами, т. е. находится в едином космосе и, следовательно, вписан в мир природы. Он превращается в представителей этого мира. «Во многих восточнославянских балладах, легендах, сказках погубленная девушка превращается в березу» [Славянские древности, 1995, 157]. Также человек может превращаться в животных. Эти мифологические мотивы вошли в литературу. Человек становится растением, веткой, из которой можно сделать свирель, поющей человеческим голосом. Этот мотив лежит в основе стихотворения Жуковского «Рыбак». Использовался в литературе и мотив оборотня.

Мериме избрал для своего рассказа «Локис» литовские верования, связанные с медведем. Этот медведь вступает в связь с женщиной, и у нее рождается сын двойственной природы, что она осознает. «Убейте его! Убейте зверя!» — кричит мать, только завидев ребенка. Она призывает его убить, увидев позднее с невестой на руках. Его не трогает медведица. Собаки и лошади, напротив, боятся его. Он прекрасно ориентируется в лесу и болотах без компаса, лазит по деревьям. В облике этого персонажа есть черты, которые можно отнести к анималистическим: пугающий и странный взгляд, слишком близко посаженные глаза, узкий лоб, руки, поросшие черными волосами. В его поведении угадываются черты зверя. Он спит в странной позе, головой касаясь колен, издает жуткие хрипы во сне, рычит. После того, как он загрыз прекрасную невесту, он исчезает, т. е. уходит в мир зверей.

Оборотень необязательно опасен. В рассказе Л. Петрушевской «Кошка» из цикла «Песни восточных славян» женщина после смерти превращается в кошку. Ее подбирает муж и приносит домой, где она продолжает любить свою дочь и где ее вновь преследует злая свекровь. Часто это превращение перестраивается в обратном направлении, и животное перерождается в человека, как в «Острове доктора Моро» Г. Уэллса или в «Собачьем сердце» М. А. Булгакова. Только здесь превращение совершается не после смерти персонажа, а в результате научного эксперимента или хирургического вмешательства.

Попав из мифа в литературу, обживая новое для него пространство, такой не-человек преобразуется. Его противопоставление человеку наполняется новыми значениями, естественно, не утрачивая исконных, ему всегда присущих. Эпоха романтизма среди прочих предпочитала

среди не-людей пришельцев с «того» света, уводивших живых в страну мертвых, как в балладах Жуковского. Здесь жених появляется в полночь (так отмечена временная граница), говорит тихим голосом (еще один отличительный признак). Свое жилище он описывает как тесное, темное, «покровенное» свежим дерном. Так оживают представления о домомогиле. У Мицкевича в «Дзядях» тема мертвого жениха усложняется мотивами свадьбы-похорон, смерти-безумия жениха, который и не стремится увести за собой возлюбленную. Лермонтов в стихотворении «Любовь мертвеца» развивает тему любви за гробом. Ушедший из жизни лирический герой не забыл свой идеал. Он знает, что за чертой, разделяющей жизнь и смерть, нет разлуки.

Мотив прихода мертвого жениха (супруга) разрабатывается в «Песнях восточных славян» Л. Петрушевской. «Худой, бледный, изможденный» (эти приметы отдаляют героя от мира людей), Муж, про которого Жена знала, что он убит на войне, появляется и живет с ней в одном доме, но его не видит никто из соседей. Как представителя «того» мира, его и нельзя увидеть. Так задана граница между «тем» и «этим» мирами. Срок ему жить на земле отпущен до зимы. С ее приближением он торопит Жену и просит ее закопать брошенное им в лесу обмундирование (замещение похорон). Путь, который они проходят, — это преодоление преград, разделяющих «тот» и «этот» миры: лес и ручей. Закапывание одежды происходит на границе дня и ночи. После того как совершаются все «правильные», т. е. обрядовые действия, Муж исчезает, переходит границу между мирами окончательно. Ранее этому мешала его «неправильная» смерть.

Возможно, что человек сам приходит в страну не-людей. Это очень древний мотив, известный со средневековых видений и «Ада» Данте. Звучит он и в современной литературе, у той же Л. Петрушевской. Один из ее персонажей не выполнил запрета покойной, уже похороненной жены. Когда он искал в гробу партбилет, случайно оброненный во время похорон, то тем самым нарушил границу между миром живых и миром мертвых. Главный герой вынужденно совершает путешествие в страну мертвых, которую принимает за обычное воинское подразделение. Он замечает, что здесь «находились и пехота, и артиллеристы, и бог знает еще кто, все в порванном обмундировании, с открытыми ранениями рук и ног, живота, только лица у всех были чистые» [Петрушевская, 1990, 13]. Чистота их лиц здесь — знак смерти.

В современной научно-фантастической литературе мифологического пришельца с «того» света заменяют инопланетяне, посланцы иных миров. Они противостоят человеку по признаку принадлежности к чрез-

вычайно удаленному от земли и неизвестному людям миру. Они не всегда опасны, как пришельцы мифологические, но зато наделены сверхъестественной силой и знанием. Они умеют делать то, чего не могут люди. Способны поработить человека и даже убить его. Могут выступать как чудесные помощники и как герои-спасители. Главное, что видится в их характеристике, это отторжение функции умения, знания, технического совершенства от человека. Встреча человека с таким не-человеком происходит в ином пространстве, нежели с пришельцем с «того» света. Она построена на научной (точнее, псевдонаучной) основе. Между не-человеком старого типа и нового, очевидно, существует преемственность. Новый не-человек наделяется иногда теми же мифологическими свойствами, что и его предшественник.

Колебание между человеком и не-человеком избрал основным художественным принципом К. Чапек в «Войне с саламандрами». «Механизм художественного воздействия (...) основан на двойственном их характере. Ассоциации читателя все время колеблются между представлениями о человеке и не-человеке (автомате, животном и т. д.). Автор постоянно держит внимание читателя в этой пограничной зоне и, смещая попеременно ассоциации то в ту, то в другую сторону, получает богатейшие возможности для сопоставления гуманистической нормы с чем-то чуждым и противоположным ей» [Никольский, 1968, 11].

Чапек наделяет саламандр, с одной стороны, признаками человеческой природы. У них круглая лысая голова, они моргают, правда, нижними веками. У них есть руки, но четырехпалые. Передвигаются на нижних конечностях. С другой стороны, саламандры — животные. У них есть хвост, их не случайно называют тюленями, собачками, милыми зверьками. Есть еще один важный момент в их характеристике, отсылающий к потустороннему миру. Некоторые персонажи уверены, что саламандры — это черти, тем более что они черные и способны добывать драгоценности. Место их пребывания, по мнению туземцев, — это ад.

Человек противостоит и машине, роботу, который внешне может идентифицироваться с ним и характеризоваться совершенными знаниями, навыками. Но все равно робот не может быть человеком, так как у него нет души. В образах роботов в художественной форме синтезируются представления о научных открытиях. Человек и новый тип не-человека явно противопоставляются так же, как кукла и человек, как демиург и его создание. Потому изобретатели роботов в пьесе К. Чапека «R.U.R» так подробно описывают, как в деже замешивается будущая плоть роботов, как ткуются их нервы. Роботы напоминают кукол своим автоматизмом и безупречным послушанием. Появление роботов на свет — это сознательный творческий и богоборческий акт человека. Он



устраивает фабрики по производству роботов, чтобы «развенчать Бога». Создатели роботов посягают и на человеческую природу. Она с их появлением должна измениться. Так появится «всемирная аристократия», «одним словом — сверхчеловек». То есть еще один вариант не-человека будет противопоставлен человеку.

Ему может противостоять не только не-человек, но и часть человека: нос («Нос» Гоголя), голова («Голова профессора Доуэля» А. Беляева). Метонимический принцип позволяет отделить часть от целого и противопоставить ее этому целому, превратив в особый вариант не-человека.

С оппозицией человек / не-человек связана проблема самоидентификации. Потому в литературе столь развиты мотивы маски, маскарада. Человек изменяет свою внешность и становится не равен самому себе. Что скрывается под маской: враждебное, социально неправильное, грозящее опасностью, даже смертью — это самые распространенные вопросы, задаваемые в различных формах. Может под маской скрываться и сама смерть. Тогда мотив маски сближается с уже упомянутым мотивом девицы-трупа. У М. Кулиговского она появляется в надушенных перчатках и маске. За ней ухаживает юный кавалер, одаривая ее комплиментами, «свои аморы» объявляя. Как только дама снимает маску, он видит перед собой смерть. Мотив маски эксплуатирует К. Гашиньский в «Черной танцовщице», но переносит его из яви в сон. Сам автор пишет о том, что его вдохновили танцы смерти. Танец со смертью есть и в финале «Живых камней» В. Берента.

Итак, в окружении себе подобных человек не до конца выявляет свою сущность. Некоторые его черты остаются скрытыми. Но при столкновении с не-человеком они проступают более явно, ибо каждый не-человек оказывается особым преломлением человеческой сущности, как сказал бы А. Ремизов, сущности жизни. Он писал о гоголевском «Вие» следующее: «Вий — это сама завязь, исток и испод — живое сердце жизни, “темный корень” жизни, земляная, неистовая, непобедимая сила, “вверху которой едва ли носится дух Божий”, слепая — потому что беспощадная и глазастая — потому что безошибочная в выборе, обрекая на гибель, из ею же зачатого на земле среди самого косного и самого совершенного, не пощадившая однажды и самое совершеннейшее» [Ремизов, 1920, 97]. Так мифологизируется сам человек, открываются глубины его Я. Так он помещается в новые измерения между жизнью и смертью, а его существование сопоставляется с потенциальной жизнью на неведомых еще планетах или с миром природы. Он сравнивается с совершенными творениями своих рук, с машинами и роботами, как носитель функции и как сама функция.

Не-человек противопоставлен человеку, разъятому на отдельные части, ведь «личность не есть сумма элементов и из них не складывается» [Карсавин, 1926, 290]. Он выносит на поверхность скрытые желания и страхи человека. С его появлением мифологизируется, а следовательно, углубляется картина мира, в которой пребывает человек, обладающий нормой. «В наборе признаков, характеризующих человека, основным является понятие нормы, присущей носителям “своего” сообщества» [Виноградова, 1995, 24]. Эта норма постоянно сталкивается с не-нормой, высвечивая образ человека. Вновь процитируем А. Ремизова: «Содействие зверей в действии человеческом — театр обаятельный (...). А если еще кроме зверей действует какая сверхъестественная сила, черт ли, ангел ли, русалка или домовый, действие этой силы еще больше манит, т. е. расширяет и углубляет театральное существо пьесы» [Ремизов, 1920, 97]. Добавим — и всякого текста культуры.



## Обряд и театр

Обряд — это структура, воплощающая миф в акциональном, вербальном и предметном планах. Культура не только хранит обряд в памяти, но и возрождает. Он реализуется не только в обрядовой деятельности, но переносится в тексты, прежде всего театральные, естественно, утрачивая свои первоначальные смыслы. «Ритуал — это *performanse*, действие совершенное, акт. Выродившийся ритуал и есть зрелище» [Гротовский, 2003, 236].

Театр и обряд тесно связаны не только на ранних этапах становления искусства сцены. К обряду театр возвращается и на более поздних этапах. Культура сохраняет то, что уже свершилось, время от времени извлекая на поверхность давно пройденное. Возврат этот осуществляется и тогда, когда некие конкретные образцы, в данном случае обряд, уже вошли в фонд культуры и необязательно присутствуют в том времени, когда к ним просыпается интерес. В этом случае в действие приходят механизмы порождения по аналогии, в результате чего возникают культурные феномены, сходные по структуре с когда-то уже зародившимися и прошедшими стадии развития. Отнюдь не всегда происходит точное воспроизведение обряда. К этому культура даже не всегда стремится в силу многих причин, в том числе, из-за наложенных ею самой запретов.

Если даже театр неявно представляет свое отношение к обряду, он тем не менее его хранит. Такие выражения, как театр — храм, актер — жрец отнюдь не случайно сохраняются в языке. Время от времени в них оживают давние значения. «Станиславский говорил о сцене как о святом месте. В такой перспективе искусство требует посвящения и даже жертвы. Ему следует подчинить всю жизнь, также частную, чтобы исключить то внешнее, что отвлекает от задач, которые ставит театр» [Osińska, 2003, 126].

Обряд не только порождает театр. Он задает ему движение, определяет тип существования и в том случае, когда обряд удаляется от театра во времени. Практически все театральные формы возводятся к обряду. На каждой ступени развития театр проявляет связанность с ним, даже если скрывает ее под слоями новых и новейших средств освоения действительности. Театр может тщательно прятать свои отношения с обрядом и даже вообще отказываться от них, как театр реалистический. Тем не менее и в нем время от времени выявляются обрядовые значения в сфере отношений зрителя и актера, актера и режиссера. Символический театр выплескивает эту связь наружу, представляя обряд в модернизированном виде. Он остается узнаваемым, так как превращается в «действенно-ритуальный двойник» [М. Юнисов].

Авангардный театр стремится высветить и отразить связь театра с обрядом, как это делал известный польский режиссер Е. Гротовский, искусство которого П. Брук назвал путем к спасению, спектакли — обрядом, церемонией, а игру актера — жертвоприношением. Украинский театровед В. Гаккебуш сказал о Гротовском, что он отказался от современного театра и возродил праисторию мировой театральной культуры [Театр Гротовского, 1992]. Сам Гротовский говорил об этом так: «В нынешнюю эпоху умножения авангардных форм мы, если хотите, — арьергард, мы остаемся на стороне глубинного прошлого, остаемся искателями корней театра в минувших эпохах. Мы совсем не современные, напротив, мы целиком — в давних традициях, в давних преданиях: случается, что самыми поразительными оказываются вещи, которые уже *были*» [Гротовский, 2003, 23—24]. В дальнейшем режиссер отказался от идеи театра-обряда и от театра вообще, создав паратеатр, который на самом деле также кумулировал в себе идею обряда. Он опасался того, что концепция ритуального театра может привести к стилизации. Также Ан. Васильев ищет и находит мощную поддержку в обрядовости. Сходные искания совершаются в этнотеатре, в котором воспроизводятся обряды, принадлежащие в том числе иным культурным ареалам. Этот театр, можно сказать, выстраивает грамматику обряда на сцене.

Погружаясь в обряд, театр может отказываться от современного театрального языка почти полностью или подчинять его новым художественным задачам. Также он сам способен попасть под влияние смыслового ядра обряда. Так театр поддерживает театральность архаического типа и несчетное число раз превращает обряд в театральное действие. Драматурги и режиссеры, поддерживаемые теоретиками театра, делают это и сознательно, ориентируясь на выявление скрытых архетипов человеческого сознания: «Необходимо, я убежден в этом, если только драматург осмеливается подняться над уровнем простого развлечения, чтобы это человеческое существо, этот Homo Viator, узнавал бы в драматическом действии, развертывающемся перед ним, что-то затрагивающее его существенно или жизненно, что-то, во что он сам чувствует себя вовлеченным» [Марсель, 1992, 80]. Хотя порой в этом видится знак моды.

Очевидно, что обряд захватывает театр не полностью, но сказывается, например, в организации художественного пространства. Поль Клодель мечтал «о возврате в сценическое пространство храмовой сакральности» [Исаев, 1992, 41]. Ядром представления он видел акт жертвоприношения. А. Арто размышлял о «страстном магнетизме образов», о театре, «который возвышался бы над непрочностью времени» [Арто, 1992, 65]. Аналогичные тенденции можно усмотреть в русском театре десятих—двадцатых годов XX в., например у Вс. Мейерхольда. Близость его постановок к цирку подводит театр к пространству мифа и ритуала. Гротовский, обращаясь к обряду, прежде всего стремился выстроить новый тип отношений актера и зрителя, воссоздать «церемониал участия», реконструировать «первобытную общность» обряда. Современный рефлектирующий театр, пытающийся на глазах у зрителей выделить свое субстанциональное ядро, пред-театр, представляет на сцене свои истоки, делая их смысловым и сюжетным центром представления. В зависимость от него попадают основные значения пьесы.

\* \* \*

Итак, театр не раз проделывает обратный путь к обряду. Обычно это происходит в момент устаревания художественного языка, утверждения стереотипов и клише, требующих обновления. Возвращаясь к истокам, театр восстанавливает свои силы. «С началом теоретического осмысления ритуала его участниками совпадает возникновение театра, в конечном счете утратившего нерасчлененность символического и актуального начал, действительности и развлечения» [Юнисов, 1993, 206—207]. Современный театр также пытается повторить эту культурную ситуацию.

## Киевские мистерии

Осознанное движение театра вспять имеет аналогии в XVII—XVIII вв., правда, неполные. Здесь театр не возвращался к обряду, «уставая» от разработанных им норм языка. Обряд дал ему толчок для первоначального развития, сыграл важную роль в его становлении. Так театр начал свое движение в культуре. Речь идет об украинском школьном театре. Обряд, из которого он вырос, сосуществовал с ним во времени. Но театр не мог к нему обратиться, ибо он составлял ядро сакральной зоны культуры. Театр должен был найти косвенные пути, обойти пространство, в которое не было доступа светскому началу. Поэтому он должен был взять за образец не «свою» культуру. Вдобавок театру, зарождающемуся в Киеве, пришлось в кратчайшие сроки пройти те этапы, которые театр западноевропейский проходил в течение нескольких столетий.

Прежде чем показать, как это происходило, наметим потенциальные источники развития театра. Ими могла стать народная обрядовость, этикет, церковный обряд, который в свое время стал источником развития западноевропейского театра. Сразу скажем, что эти формы культуры не дали киевскому мистерияльному театру необходимый заряд, но создали как препятствия, всегда способствующие развитию, так и благоприятный фон.

Восточнославянская культура театра не знала, а если и знала, то опосредованно. К проявлениям народной театральности отношение было отрицательным. Несмотря на это, она все-таки стала частью контекста, необходимого для становления театра. Народная культура могла бы явиться тем руслом, по которому направилась бы театральная энергия, но выхода для ее потока не было. Вдобавок он все-таки был слаб. Ему требовалось бы слиться с другими такими же потоками, чтобы театр действительно начался, чего не произошло. У народной культуры не хватило сил, чтобы преобразовать театральность, разлитую по многим формам, в искусство сцены. Она не отделилась от обряда и потому не стала основой для создания подлинно драматических форм. Рассмотрим теперь народные обряды с точки зрения заложенной в них театральности и зрелищности.

Обряд находится в сакральной зоне культуры. «Сакральность и магичность обыденных действий не подлежит сомнению. Во всех местах, где обряд сохранился почти до наших времен, именно таким он воспринимался и воспринимается» [Исаев, 1994, 63—64]. Следовательно, на первом плане находится его магическая функция, а не эстетическая. Ко-

нечно, эстетическое начало и магическая функция неразрывны, так как «священнодействие совершается в тех же формах, что и сама игра» [Хейзинга, 1992, 20]. Эта неразрывность и не дала народному обряду принять участие в развитии форм театра.

Он имеет постоянное место проведения. Приурочен к определенному времени, и связь их очень прочна. Обряд организует «временные миры внутри обычного (времени. — Л. С.), созданные для выполнения замкнутого в себе действия» [Там же]. Обряд зрелищен, и зрелищность эта рассчитана на большое число участников, которых, с одной стороны, можно считать зрителями, но, с другой — это сделать довольно трудно, так как совершение обряда было нацелено вовсе не на них, — в народном обряде отсутствует чисто светское начало. Он совершается для представителей иного мира. «Магическое моделирование желаемой действительности осуществлялось в расчете на сверхъестественные силы, на обожествляемых предков, духов-опекунов» [Виноградова, 1993, 71]. Некоторые из обрядов вообще не рассчитаны на то, что их кто-нибудь увидит. Они проводятся втайне.

Не только зрелищность присуща обряду, но и театральность. В нем есть игровое начало, развитое с различной интенсивностью. Обряд насыщен сакральным значением, которое помнится и с его распадом, и при внешнем его совпадении с бытовыми действиями. Какой бы ни была игра, участники обряда никогда не бывают вовлечены в нее полностью. Она для них никак не самоцель, а лишь одно из средств восстановления миропорядка, к которому стремится каждое обрядовое действо.

Участники обряда могут оставаться самими собой, как, например, девушки, выпроваживающие русалку, или человек, произносящий заговор [Там же, 67]. Тем не менее, действия, совершаемые ими, слова, ими произносимые, на какое-то время выталкивают их из этого мира и ставят на границу с «тем» миром, т. е. разъединяют с сообществом людей. Так происходит частичное расщепление и начинается противопоставление Я / не-Я.

Во время обрядовых игр человек меняет свою внешность с помощью грима, маски, костюма. Может он и полностью скрывать лицо. Всеми этими способами он добивается расподобления с другими людьми. Обычно это происходит с центральным персонажем (участником) обряда, например, календарного. Его лицо бывает испачкано сажей, скрыто под зелеными ветками, занавешено тканью. Когда-то в обрядах использовались личины, хари, «kozy рожи». Костюм участника обряда резко отличается от повседневной одежды. Он состоит из лохмотьев, веток растений. Часто это обычная одежда, но надетая на выворот, что симво-

лизирует обращение к антимиру. Участники обряда также меняются одеждой друг с другом. Этот обмен — один из вариантов ряжения, предохраняющий от опасностей при пересечении границы двух миров, «того» и этого [Пашина, 1993, 39—40].

Поведение участников обряда выводит их из ритма повседневной жизни. Они или скованы в движениях, или, напротив, прыгают и кривляются. Походка их меняется обязательно, так как они подражают нечеловеку. Большое значение имеет изменение голоса. Могут они и просто молчать, в чем видится мифологическая аллюзия — в стране смерти все молчат.

Хотя центральным участникам обряда не свойственно ролевое перевоплощение, тем не менее они все равно ведут себя иначе, чем в жизни. Об этом свидетельствует их особое положение во время проведения обряда относительно других. Например, их вели под руки позади или впереди всей процессии, «выпроваживали за село, били, изгоняли, демонстрируя акт избавления от чего-то вредоносного» [Виноградова, 1993, 68]. Следует отметить, что в обрядах участвуют не только люди, но и куклы. Кукла являет собой «антропоморфное изображение, сделанное из тряпок или наряженное в традиционный женский костюм» [Там же, 33]. Принимает обряд в свое пространство вещь, наделенную обрядовыми значениями, как в украинской игре Колодий. Колодий — это полено или палка, являющая собой семантический центр обряда, длящегося в течение недели [Толстой, 1994, 159—160].

Важно подчеркнуть, что человек, участвуя в обряде, прикасается к игре, но не спонтанной, какой она бывает в обычном жизненном поведении, а к игре, освященной традициями. В обряде создаются локусы, отличные от повседневных. Его участники выключаются из реального времени и таким образом забывают о своем Я хотя бы на какой-то отрезок времени. Человек перестает быть самим собой, изображает кого-то, правда, уже не человека, а мифологический персонаж. Обряд при этом сдерживает игровое начало, подчиняя его своей основной цели. Это мешает десакрализации его пространственно-временных параметров.

Заметим, что игровое начало представляет определенную опасность для обряда. Жест, движение, слово, костюм, грим, организация пространства и времени имеют в себе разрушительные силы. Высвободившись, они могут заставить обряд распасться, растерять присущие ему значения или «загнать» их в глубь его формы. Само же игровое начало в таком случае становится независимым и готовым начать новую жизнь в культуре, например, в виде детской игры. Но обряды в целом очень устойчивы и консервативны. Они сохраняют равновесие между своими составляющими.

Только дождавшись такого момента, когда архаические сакральные значения, хранимые обрядом, выветрятся, игра сможет приобрести самоценность. Происходит это далеко не сразу, а только тогда, когда снимается запрет с ее независимого существования. Пока архаическая значимость обрядов сохраняется, как и их привязанность к календарю или к важнейшим событиям в жизни человека, игра из обряда никуда не уходит [Ивлева, 1974]. Следовательно, искать прямую связь между народным обрядом и театром не приходится.

Игра не могла высвободиться из него и приобрести признаки стихийности, которые благоприятствовали бы зарождению театра. Народный обряд не проявил готовности к расщеплению на собственно игру и мифологические значения, закрепленные за ним. Кроме того, он всегда таил в себе опасность. Поведение его участников нечисто и потому опасно. Как нечистое воспринималось переодевание, ношение одежды на выворот и многое другое. Это все были действия, направленные на оборотничество, которое есть «характерная черта персонажей низшей мифологии (духов, демонов, покойников, умерших предков)» [Ипатова, 1994, 240]. Потому от исполнителей обрядов требовались очистительные процедуры после их совершения.

Фольклористы и этнолингвисты полагают, что «важнейшая особенность ритуально-игровых форм заключается в том, что с их помощью моделируется “предмет веры”» [Ивлева, 28], а это, в свою очередь, «сближает магические инсценировки с мистерией» [Виноградова, 1993, 72—73]. Их поддерживают элементы театральности, присутствующие также в сказках, быличках, в танцевальном и музыкальном фольклоре. Но они не отрываются от целого и существуют только вместе с ним. Следовательно, и здесь не приходится искать стимул для развития театра, хотя, конечно, многие фольклорные формы имели косвенное значение для его восприятия.

Театральность пронизывает жизнь, и наиболее явно она просматривается в этикетных формах поведения. Этикет не соотносим с обрядом, но, подобно ему, выстроен по определенным правилам. Он структурирует внешние формы жизни, обобщает постоянные, сходно выраженные способы преодоления и проживания жизненных ситуаций. «На язык этикета и язык ритуала переводятся разные фрагменты жизни, разные социальные факты» [Байбурин, Топорков, 1990, 17].

В XVII—XVIII вв. этот перевод явно активизировался в Польше, чье культурное влияние на Украину бесспорно. Разнообразные этикетные формы подчинялись грамматике культуры того времени — риторике. Как справедливо утверждает Л. И. Сазонова, тогда происходила риторизация



жизни в целом [Сазонова, 1990, 48]. Сказалась она и на этикете. Р. Лахман вообще ставит знак равенства между риторикой и церемониалом.

Этикет, как, например, русский «чин», фиксировал «вертикальную иерархию связей явлений, а в более узком смысле слова — каждый элемент этой системы» [Черная, 1993, 345]. Он определял проявления официальной жизни, а также жизни частной, в которой были ритуализованы очень многие ее формы. Этикет существенно дополнял переходные обряды, внося в них элементы культуры нового времени. Появились также новые его виды, такие как торжественные встречи и проводы не только правителей, но и членов знатных семей, для которых писались специальные сценарии. Они, подобно пьесам, даже репетировались, как, например, отдельные ораторские выступления, занимающие в этикетных формах особое место.

На Украине они произносились по-латыни или на «простой мове». Тяготели к панегирикам и даже к эпитафиям, как «Прощальне слово, складене шляхетному панові Томашу Замойському, коли він на другу битву відходів із Шаргороду» или «Витальна промова», адресованная тому же Замойскому по случаю его возвращения [Пам'ятки, 1988, 418—423]. Подобные речи были построены по правилам поэтики барокко, пересыпаны цитатами из Библии, символами и аллегорическими конструкциями. Такова, например, речь Игнатия Старушича на погребение князя Святополк-Четвертинского.

Эти выступления, в которых явно прослеживается тенденция к театрализации [Крекотень, 1987], не заканчивали свою жизнь вместе с церемонией, а перепечатывались и могли вновь использоваться по следующему аналогичному случаю. Такие ораторские произведения Кассиана Саковича, как «Слово жениха о семейной жизни», «Благодарственная речь после бракосочетания» практически не были закреплены за конкретными лицами, как и многие похоронные речи. С ними обращались как с текстами, не окончательно связанными с определенными событиями. Они могли использоваться не однажды.

Этикетные формы поведения разнообразили ораторские выступления. Они дополнялись художественным началом, которое занимало в них значительное место. Окаzionaliальные декорации, портреты, пышные костюмы участников церемоний были предназначены для рассматривания и явным образом подталкивали различные церемонии к сфере театральности. Они были ориентированы на зрителей (гостей, участников церемонии). Главные же действующие лица церемоний все больше походили на актеров. Можно сказать, что они были себе равны и не равны одновременно. «Этикетное поведение обычно рассчитано на двух ад-

ресатов — непосредственного и дальнего (публику); в этом смысле его можно сравнить с действиями актеров, ориентированными одновременно на партнера и на зал» [Цивьян, 1965, 144]. В этикетных формах человек находился в ролевой ситуации, например, жениха, безутешного сына и проч. Он говорил специально написанные речи, его костюм соответствовал случаю, как и способ выражения эмоциональных состояний.

Таким образом, участвуя в этикетных ситуациях, человек получал некую подготовку для будущего восприятия собственно театра, но стать точкой, от которой театр стал бы развиваться, этикет все же не был в состоянии. Зато он вошел в необходимый для этого развития контекст. А. Н. Робинсон полагал, что этикет сыграл большую роль для становления московской сцены. С его точки зрения, этикетные формы вообще чрезвычайно важны для развития театра [Робинсон, 1974, 104]. Л. И. Сазонова, подробно рассматривая паратеатральный аспект придворных церемоний, также видит в них один из возможных путей, по которому мог бы пойти театр [Сазонова, 1992, 122—124].

Напомним, что Григорий Сковорода уловил театральный дух обрядов и церемоний и назвал их в театре представляемыми: «Сіи всѣ церемоніи, ежедневно, как на театрѣ, представляемыи, тайным мановеніем давали знать, чтоб человекъ вникнул во внутренности свои и со временем добрался бы до увидѣнія Божія» [Сковорода, 1973, 1, 152].

Остановимся подробнее на его интерпретации этикетных форм и традиционного обряда, что поможет при анализе обряда церковного, к которому мы затем перейдем. Философ, анализируя структуру и смысл обрядов, называл их «видами», «значками», «внешними церемониями». Он применил к обряду свою теорию знака, полагая, что значение скрыто и тайно, а знак дан явно. Он был уверен в том, что обряды знаменуют истину. Если этого нет, они мерзостны и никому не нужны. Человек, считал Сковорода, не должен мудрствовать в церемониях, «засматриваться» на них. От этого происходят всякие раздоры и разорение во всех концах земли.

Переводя его высказывания на современный язык, можно сказать, что философ осуждал отношение к знаку, лишённому денотата, стихийно формулируя произвольность отношений знака и значения. Исходя из этой теории, Сковорода выказывал уверенность в двойственности обряда. У обряда есть внешняя сторона, которая сама по себе ничего не значит. Через нее следует пройти, чтобы вникнуть в тайный смысл обряда или церемонии. Для театра, соответственно, необходима именно его внешняя сторона.

Теперь кратко остановимся на одном ораторском жанре, развивающемся в пределах сакрального круга культуры на Украине. Имеются в

виду проповеди, явно вбравшие в себя театральное начало. Их чтение на новый манер, пришедший из Польши, требовало поистине актерского искусства. Проповеди обогащались не только интонацией, но мимикой и жестиком, что сурово осуждалось в православном мире, а также вызывало возражения и в католической среде. Против актерствующих проповедников не раз выступали в Польше. Католическая церковь порой тяготилась излишней театральностью, которую позволяли себе проповедники. Их не раз укоряли за чрезмерную аффектацию и театральные жесты. Но в целом отношение к театральности у католиков было, конечно, иное, чем у православных. Уже с давних пор святому мессу они приравнивали к трагедии, священника — к трагическому герою, а сам храм — к театру [Modzelewski, 1964, 5]. Следовательно, проповеди, по сути дела, могли иметь театральный характер.

Иоанн Вишенский, суровый ревнитель благочестия, так говорил о проповедниках, влекущих свою паству к благочестию нечестивыми путями: «Латинских басней ученицы, зовомые кознодеи, трудятся в церкви не хотят, токмо комедии строяти играют» (цит. по: [Иваньо, 1981, 54]). Он же уверял, что католический Рим опирается не на Священное Писание, а на разум, ищущий оправдания «во тме поганских наук» и в «комедийном и машкарском набоженстве». Такое отношение к подобному характеру общения с паствой сохранилось и гораздо позднее. В XIX в. строгому киевскому обличителю вторил Гоголь: «Пусть миссионер католичества западного бьет себя в грудь, размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхающие слезы. Проповедник же католичества восточного должен выступить так перед народом, чтобы уже от одного его смиренного вида, потухнувших очей и тихого, потрясающего гласа, исходящего из души, все бы подвинулось...» [Гоголь, 1994, 34].

Пример проповедей важен не только сам по себе. Он показывает, что театральность постоянно искала путей для проникновения в мир сакрального. Деятели православной культуры, конечно, ощущали явное присутствие театрального начала в церкви и так оправдывались перед возможными наветами католиков: «Если же они (католики. — Л. С.) будут укорять нас за пещь отроков, то нисколько не поразят нас, потому что мы не зажигаем пещи, а уподобляем восковые свечи с огнем и возносим по обычаю фимиам Богу и изображаем ангела, но не посылаем человека» (цит. по: [Всеволодский, 1929, 244]). Имеется в виду то обстоятельство, что в пещь, где томились отроки, спускали изображение ангела.

Церковь с давних пор относилась к театру отрицательно. Его связывали с антимиром, помещали на границе, разделяющей «тот» и этот мир.

Занятый игрой, представляя кого-то, человек не просто забавляется. Он вступает в смеховой мир, четко отделенный от серьезного, как нечистый от чистого. Тертуллиан прямо писал о том, что «мы знаем, что имена и изваяния умерших — ничто, но знаем и то, что под личиной статуй скрываются нечистые и злые духи. Следовательно, театральные действия посвящены тем, которые прикрывали себя именем их изобретателей; а потому и составляют идолопоклонство, ибо учредители их считаются богами» (цит. по: [Любимов, 1998, 29]).

Игровые элементы, как и игра в целом, прямо ассоциировались с адскими силами, что сказалося в религиозной дидактической литературе, резко противопоставлявшей храм театру — этой школе порока и блуда. Тот же Тертуллиан называл театр храмом Венеры. Его резкие осуждения не были забыты. Продолжая давние традиции, один испанский епископ XVII в. уверял, что комедий следует остерегаться, как адского пламени [Силюнас, 1998, 36]. Церковные соборы запрещали священникам присутствовать на зрелищах, «позорищных представлениях на браках или пиршествах» (цит. по: [Любимов, 1998, 11]). Детям священников ставили на вид участие в них: «Детям священников не представляти мирских позорищ и не зрети оных. Сие же и всем Христианам всегда проповедуемо было, да не входят туда, где бывають хуления» [Там же, 10].

Составлялись правила, по которым не следовало показывать позорищные игры в воскресные дни и тем более во время великих праздников. Они с течением времени становились все более строгими: «Никому из числящихся в священном чине, ни монаху, не позволено ходити на конские ристалища, или присутствовати на позорищных играх. (...) Никто из мирян и клириков впредь да не предастся предосудительной игре. (...) Святый Вселенский Собор сей совершенно возбраняет быти смехотворцем, и их зрелищам, такожде и зрелища звериные творити и плясания по позорищи» [Там же, 11]. Обратим внимание на знак равенства, поставленный между конскими ристалищами и театром. Иоанн Златоуст к ним добавлял еще игру в кости. Подобное отношение к театру длилось долгое время. Его объясняли тем, что «профессиональное актерство опасно (...) легким усвоением многочисленных личин, за которыми собственное “я” (“образ и подобие”) растворяется в многочисленных личинах» [Там же, 13].

Если даже отношение к игре было более спокойным, все равно ее тайная связь с антимиром осознавалась. Одно из поучений Симеона Полоцкого называлось: «О еже (...) не пети бесовских песней и не творити игр» [Афанасьев, 1983, 96—99]. Даже Григорий Сковорода в последние

десятилетия XVIII в. оживил противопоставление церкви и театра, сказав, что «инако» поют в костеле, а «инако» — в маскараде. Помнили об этом противопоставлении и на рубеже XIX—XX вв. Иоанн Кронштадтский, упрекавший театр в язычестве и идолопоклонстве, утверждал, что «все небесное, святое, носящее печать христианства, чуждо театру (...). Театр — противник христианской жизни; он — порождение духа мира сего, а не Духа Божия. (...) Иные даже сравнивают Литургию со сценой в театре! Бесконечная разница той и другой как между небом и землей. Литургия есть вполне небесное служение на земле, а театр — произведение чисто земное, проникнутое всевозможными земными страстями...» (цит. по: [Любимов, 1998, 15]).

Эти противопоставления можно описать в терминах обряда и игры. Литургия обрядова по своей сути и генезису, и, как всякая обрядова форма, рассчитана на визуальное восприятие. В ней высокие смыслы сливаются со зрелищным началом, которому церковная служба обязана своим происхождением. В ней есть не только явные зрелищные элементы, но и пластика, ритм движения.

Если рассматривать литургию в светском аспекте, то в ней можно обнаружить особую организацию пространства: «Разве не напоминает, например, самое устройство православного храма конструкцию древнегреческой сцены? И там и здесь — декоративная стена (*зреч.* сцене) с тремя выходами (иконостас)» [Белецкий, 1923, 41]. Присутствуют в литургии диалогические отношения священника с паствой, а также священника и хора. Есть в ней музыкальное начало. «В церковном обиходе одни молитвы произносятся священнослужителями в первом лице множественного числа (например, в ектении), а другие поются “ликом” (т. е. хором) или “людьми”, т. е. самими молящимися в храме» [Всеволодский-Гернгросс, 1988, 114]. Знаменательно, что граница между мирянами и священниками иногда нарушается, так как миряне участвуют в совершении некоторых обрядов — таких, как крестный ход.

Несмотря на это явное движение в сторону театральности, восприятие службы подчиняется символическому прочтению. В ней беспрестанно взаимодействуют символические значения действий и жестов, слова и вещи. Вот как об этом писал Гоголь: «Собрание молящихся взирает на Евангелие, несомое в руках смиренных служителей Церкви, как бы на самого Спасителя, исходящего в первый раз на дело Божественной проповеди» [Гоголь, 1994, 342]. Следовательно, зрелищное начало службы отступает на второй план, хотя церковь не уставала «отображать истины веры; жизни Христа и событий священной истории в своих обрядах, храмах, в мельчайших бесконечно умноженных мелочах культа» [Карсавин, 1992, 58].

Сакральная культура того времени была, по выражению А. Ф. Лосева, идеальной стихией символа. В каждом феномене вещного мира и истории она находила символы-знаки Божественного Промысла, чтобы затем истолковывать их и отображать также с помощью символов. Следуя символической направленности, человек, находясь в церкви, проникал в суть вещей и в символическом плане воспринимал зримое. Элементы зрелищности, хотя и развиты в литургии, не главенствуют в ней. Потому театральность так никогда и не состоялась в церкви — ни в православной, ни в католической, хотя у католиков зрелищность явно стремилась перерасти в театральность. Здесь обрядовость и театральность смешивались. Но и у католиков, и у православных главенствовал обряд, и литургия никогда не была инсценизацией.

Театральность и обрядовость находились в разных сферах культуры — в светской и в сакральной. В сакральном пространстве храма ничто и никогда не представляется, но обозначается и символизируется. Здесь нет перевоплощения, но есть прообразование, которое происходит с помощью жеста, движения, слова. Здесь эстетическое полностью подчиняется религиозным значениям. В православной церкви зрелищность как бы застыла на начальной стадии, церковь сдерживала ее преднамеренно. Зрелищности «чуждалось строгое византийское воззрение нашего духовенства. XVII век всего менее благоприятствовал развитию храмовой драмы» [Тихонравов, 1861, 20]. Но все-таки в церкви существовал особый способ воспоминания евангельских событий, который породил некие «сгустки» зрелищности и стимулировал ее накопление.

Имеется в виду литургический театр, обязанный своим появлением тропам Пасхальной и Рождественской служб и существовавший в католических храмах с XI в. Тропы развернулись в минимальные драматические эпизоды. Они оттолкнулись от обряда, противореча ему и одновременно подпитываясь им, став его «театральным продолжением». «Как только заканчивалось собственно богослужение, начиналась игра. С ее началом часть алтаря обретала функции Гроба Господня, у которого развивалось дальнейшее действие; таким образом, в воображении верующих происходила смена пространственного «кода» [Колязин, 2002, 10]. Священники участвовали в действии. Они облачались в иные одежды, замещали не только мужских, но и женских персонажей священной истории. Миряне, находившиеся в храме на время исполнения литургической драмы, становились публикой. Так функция обряда оказывалась поддержанной мощным зарядом зрелищности. «Истина разыгрываемой в этом театре драмы будет так велика, что она уничтожит принципиальную ложь подражания» [Андреев, 1989, 15].

В литургической драме театральное начало не высвободилось окончательно. Но она приняла в себя слово, обогатилась элементами игры. В ней наметилось художественное пространство, противопоставление зрителей и участников представления. Этот театр, существовавший еще в пределах храма, носил ярко выраженный символично-аллегорический характер, и символ здесь был дан вещественно, конкретно, осязаемо. Литургические драмы были синтезом обряда и театра. «Опыт литургических богослужений и пасхальных игр (добавим, и рождественских. — Л. С.) приучал его (зрителя. — Л. С.) считать одновременно целое многообразие смыслов: речевого, музыкального, театрально-зрелищного, символически-ритуального, религиозно-символического и давать им свою эмоциональную интерпретацию, конечно, в каждом случае более или менее индивидуально развитую» [Колязин, 2002, 14]. Постепенно литургический театр был вытеснен на городскую площадь.

Наряду с ним значительное место в религиозной католической культуре занимали паратеатральные действия, процессии, в которых М. Модзелевский замечает тенденцию к динамическому развитию зрелищности и театральности, как и в католической службе. Весь свой анализ паратеатральных церковных процессий этот исследователь ведет в театральных терминах. Например, сравнивает пальмовые процессии с оперой («Пальмовая процессия XV века в определенных моментах принимает формы оперного представления»). Врата храма приравнивает занавесу («Мы имеем здесь еще примитивный прототип занавеса, который до сих пор не был известен пальмовой процессии»). Одежания священников описывает как сценические костюмы («Костюм здесь — важный элемент обряда, способствующий театральному воплощению креста, являющегося объектом поклонения»). Пространство, в котором происходит процессия, сравнивает со сценой.

В православной церкви театральным началом, пусть достаточно скудным, характеризовались такие моменты, как вынос плащаницы, неделя Ваий, шествие на осяти, крестный ход, обряд омовения ног, пещное действо. Они не касались Рождества и Пасхи, на которых держался католический литургический театр. Приближение к театральности при выносе плащаницы или в обряде омовения ног будто намечали путь к архаическому действию типа литургической драмы, но никогда не достигали ее.

Почти приблизилось к нему только пещное действо с его развитым художественным пространством, намеками на сценический костюм, аксессуарам. Для его представления в церкви ставили пещь, «древяну, решетчатку», рядом с ней шандалы. Халдеев одевали в «юпы красного

сукна, шеломы». В руки им давали пальмовые ветви (плаун-трава). Халдеи вели диалог с отроками. Все участники действия активно двигались, а также нечто изображали: например, разводили в печи воображаемый огонь. За счет халдеев пещное действие вырвалось на улицы, стало зрелищем, «шагнувшим в уличное празднество» [Понырко, 1984, 160]. Затем оно было переложено на язык театра Симеоном Полоцким.

В этих зрелищных эпизодах не изображались евангельские события, но содержались указания на них. Их участники лишь означивали библейских персонажей и ни в коей мере не уподоблялись им. Даже относительно католической литургической драмы исследователи полагают, что, «одеваясь в костюмы Марии и Ангела, актеры показывали небесных персонажей; разыгрывая литургическую драму, наглядно представляли их зрителям, но понимали, сколь кощунственно было бы здесь перевоплощение, — не посягали на него» [Борисова, 1989, 12]. Эти слова еще в большей степени применимы к православному опыту. В православном круге славянской культуры никогда не ставилась задача перевоплощения, не было попыток перевести события священной истории в визуальный ряд. Возможно было дать лишь намеки и своеобразные знаки-сигналы.

Православная символика чрезвычайно скупа в отборе материала, должного передать высокое содержание. Она не стремится к соединению в символе высокого духовного и телесного, тварного. Потому во многом на православной почве литургический театр не состоялся. Между ним и школьным театром существует временное зияние. Они никак не связаны между собой. Исключение составляет лишь пьеса Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в пещи не сожженных». Хотя в универсуме православной культуры школьный театр и литургический, конечно, соприкасаются.

Паратеатральные действия, названные выше, чрезвычайно трудно отнести к театру. Они лишь приближаются к нему и преднамеренно застывают на значительном от него расстоянии. Правда, Н. С. Тихонравов назвал этот особый способ воспоминания евангельских событий предтеатральными явлениями, немymi представлениями, первыми ступенями формирования театра [Тихонравов, 1861, 18]. Но вряд ли возможно считать их таковыми за счет четкой границы, разделяющей в ту эпоху светское и сакральное.

Примечательно, что Авраамий Суздальский, побывавший на представлении Благовещенской мистерии во Флоренции на Соборе 1437—1440 гг. и оставивший его описание, глубоко осознал его условность и, повествуя об увиденном, постоянно подчеркивал, что видит перед собой



не Деву Марию, а благоразумного отрока, читающего книгу, что он только по подобию напоминает Богородицу, что сам он зрит не пророков, а людей, наряженных наподобие их. Увиденное зрелище Авраамию понравилось, и он назвал его умильным и исполненным несказанным веселием, дивно устроенным. Этот пример знаменателен, так как свидетельствует о потенциальной возможности принятия театральности в сакральной зоне культуры и в православном мире.

Как видим, Авраамий сразу четко отделил изображаемых священных персонажей от служителей церкви, их замещающих. Он осознал символический характер представления. Его не испугало то, что символ в католической театральности создается из осязаемых вещных явлений и тут же переводит их значения в план высокой абстракции. По словам А. Ф. Лосева, такой символ дан «символически-вещественно» [Лосев, 1993, 901]. Латинский мир, по наблюдениям философа, передает высокую идею через вещественный символ, не страшась видимого мира. В православном мире вещественное отстоит от этой идеи. Соединение тварного с телесным для него невозможно. А. Ф. Лосев утверждает, что в католической культуре сильно развито личностное отношение к Богу и к обряду, что в ней всегда ощущается психологизм, что также противоречит православию. «Восточному монаху не важен он сам, почему тут и мало “описаний” внутренних состояний подвижника. Западному же подвижнику, кроме Бога, важен еще и он сам» [Лосев, 1993, 890—891].

Итак, католическая культура впускает в храм человека, уже готового стать исполнителем роли, в ней энергично развивается театральное начало. С точки зрения М. А. Андреева, это происходило еще и потому, что в памяти культуры была жива народная театральность. Она и явилась причиной зарождения литургического театра [Андреев, 1989, 57], который дал толчок для развития театра религиозного. Основными его жанрами стали мистерии и моралите. В этом отношении исследователь абсолютно прав, как и в том, что он искусственно не разделяет разные театрализованные формы культуры средних веков.

Мистерии, выросшие из литургической драмы, вышли в открытое пространство на площадь, а затем вернулись в стены духовных школ, оказались на пограничье светского и сакрального. Какое-то время они пребывали в храме. Как пишет В. Ю. Силюнас, «сейчас даже трудно представить степень такой театрализации, приводящей к тому, что неоднократно издавались постановления, указывающие на то, что не следует разыгрывать в церквях светские спектакли, и позволяется играть только “комедии на сюжеты из Священного Писания”» [Силюнас, 1998, 35—36]. Речь идет об Испании времен Кальдерона. В православном ми-

ре подобное было невозможно, ибо здесь продолжалась линия, заданная еще отцами церкви. Он придерживался ее гораздо более последовательно, чем мир католический.

Мистерии ослабили привязанность к обряду за счет разворачивания цепи светских эпизодов, но не лишились ядра сакральных значений, связи с церковным календарем, хотя и оказались в десакрализованном пространстве, на городской площади, которая все же примыкала к пространству сакральному, к стенам храма. Мистериальный сюжет, помещенный в непривычную для него среду, не отказался от первообразца, но продолжал требовать такой организации пространства, которая повторяла бы символическое строение христианского космоса. Театральный код оказался пригодным для передачи высоких истин, которые ранее доносились с амвона. Позднее возникли и другие жанры народного религиозного театра — моралите, миракли, которые затем вместе с мистериями вообрал в себя западноевропейский школьный театр. Все эти жанры на глубинном уровне связаны с церковным ритуалом, что прочитывается в способе обработки сюжета, в организации системы персонажей.

Народная средневековая мистерия и примыкающие к ней жанры не навсегда остались на площади. Они, как мы уже говорили, были востребованы другой сферой культуры, а именно — системой образования. К мистерии обратились деятели духовных школ, так как видели в ней огромные возможности религиозного воспитания. Очевидно, что в результате этого мистерии претерпели серьезные изменения, проделав на пути своего развития своеобразную петлю. Зародившись в храме, они вышли в открытое пространство города, из сакральной зоны — в светскую, а затем покинули ее, вернувшись на пограничье светского и сакрального.

В польской культуре, как и во всем католическом мире, также существовал литургический театр, на основе которого выросли мистерии. Храня в себе обряд, они, как и примыкающие к ним жанры, долгое время продолжали свое существование, предпочитая представлять отдельные евангельские эпизоды не прямо, а с помощью символов и аллегорий, в которых все равно проступали связи с церковным обрядом. Именно с этим вариантом школьного драматического искусства встретила украинская культура и приняла его. В этом состоял ее единственный путь к театру.

Его появление в восточнославянском ареале можно считать результатом польско-украинских связей, особенно активизировавшихся в эпоху создания театра. Эти связи объясняются не только стремлением Польши к культурной и политической экспансии. Их причина кроется глубже. Она заложена в особенностях украинского культурного пространства,

открытого для иновлияний. Границы, расчерчивающие его, были самого разного рода, а культурные пограничья, можно сказать, просто «исполосовывали» его. Одной из наиболее значимых была граница между католичеством и православием.

Эта граница не только служила разделению, но и способствовала проникновению в православный мир католического опыта. Благодаря этому произошло знакомство с театром католических польских школ, и в Киевской академии стали играть пьесы, прежде всего мистерии, против которых резко выступал Иоанн Вишенский, называвший их комедийным и «машкарским набоженством».

Связи между Польшей и Украиной лежат на поверхности. Они хорошо различимы, но вряд ли только они способствовали появлению театра в Киево-Могилянской Академии. Всякие культурные связи многослойны. Под ними всегда находится ряд пластов, которые, может быть, в становлении культуры играют более решающую роль, чем те, которые можно обозреть. В нашем случае это пласт обрядовых значений, реально обеспечивший становление киевского школьного театра. Без него театр бы не состоялся. Он дал ему разрешение на развитие, что само по себе можно считать культурным парадоксом.

Церковь, с одной стороны, отрицательно относилась к театру, с другой — вдруг резко приблизила его к себе, введя в систему духовного образования. Внешне это произошло потому, что культурная жизнь Украины испытывала сильное польское влияние. Многие из польской культуры стало образцом для украинской, который, конечно, подвергся сильным трансформациям, но тем не менее он хорошо узнаваем.

Украинские деятели культуры восприняли опыт польских школ, где театр служил чисто педагогическим целям. На Украине эта его направленность сохранилась, но, выполняя заданные цели, деятели культуры как бы заодно приняли сам театр, пусть только в той форме, которая ему была предложена. В этом заключается новаторство деятелей культуры того времени. Религиозный и дидактический театр школы не просто был повторен, он дал возможность для развития светских театральных форм, не только на Украине, но и в России, где уже существовали формы придворного театра с конца XVII в., но все же их было недостаточно для окончательного становления искусства сцены.

Начала московского школьного театра были положены украинцами, переехавшими в Россию и поставившими в Москве первую школьную пьесу «Ужасная измена сластолюбивого жития». Здесь, как и в других русских городах, был повторен киевский опыт, но — что еще более важно — театр очень быстро проник в светскую зону культуры, о чем свиде-

тельствуют панегирические пьесы и репертуар любительского, «охотничьего» театра. Тем не менее и в России школьный театр, не порывавший с обрядом, сыграл важнейшую роль. К нему относились, может быть, еще более настороженно, чем в Киеве. Вырвавшись на свободу, он стал частью празднеств, маскарадов, торжественных встреч государей, что обеспечивало ему право на существование.

Вновь вернемся к украинскому школьному театру. Конечно, нельзя сказать, что он в точности проделал обратный путь к обряду или непосредственно взял его за основу. Он не мог решиться на такое, так как находился с ним в одном культурном пространстве. Обряд не стал его прямым источником, отдаленным или непосредственным предшественником. Школьные драматурги Киева не прошли тех ступеней, которые были уготованы западноевропейской театральной культуре. Здесь не наблюдалось постепенного исторического движения. Время, отпущенное театру на встречу с обрядом, также было сжатым. Не соприкоснувшись с обрядом античным, лежащим в основе древнего театра [Топоров, 1979], киевский театр, вслед за западноевропейским, встретился с обрядом — уже христианским.

Если для западноевропейского театра встреча с обрядом была уже второй, то для восточнославянского театра — первой. Трудно предположить, что польский школьный театр и украинский взаимодействовали непосредственно. Украинский театр, используя польский опыт, эти отношения не акцентировал, так как прежде всего двигался к «своему» обряду, а не к польским образцам.

При столкновении римских и православных традиций украинская культура не в полной мере восприняла театральный заряд, так как то пространство, в которое попал театр, явно его подавляло. Потому в этом театре сочетались сдержанность визуального ряда и тенденция к созданию полноценного театрального действия, недоверие к игре и стремление представить действие и уравнивать его в правах со словом. Этот театр двигался вспять, к обряду, чтобы оправдать не свойственный его культурному ареалу художественный язык и верифицировать его. Обряд не сковывал энергии театра, ведь «именно в ритуале создаются предпосылки выходу творчества в новые широкие пространства особой интенсивности» [Топоров, 1994, 18].

Обратившись к обряду, притом косвенно, через несколько ступеней, которые являют собой литургическая драма и выросшие на ее почве мистерии, украинская культура вынесла затем это обращение на поверхность, переведя его, соответственно, на язык круга православной культуры, уже имевшей барочные риторические черты. Это и дало театру право на существование.

Театр этот возник не исторически и не стихийно, а зародился в искусственно созданной среде. Он требовал обращения к обряду для подтверждения своего статуса. Если бы он не нащупал с ним живительных связей, то мог бы погибнуть или вообще не зародиться, так как одной дидактической функции для его приживания на новой почве было бы недостаточно. Театр же стал искать свои корни, и, убедившись в их наличии, начал путь, проявив осторожность и даже консервативность.

В отличие от польского театра, украинский не стремился к новациям и сохранял мистериальное ядро на всем протяжении своего существования. Получив мистериальный заряд, он никогда не отказывался от него. Также на киевской сцене ставились моралите, «исторические» пьесы, которые по мере развития школьного театра не вымещали это ядро. В этом основная специфика и огромная значимость киевского театра — он донес мистерию почти до конца XVIII в. Он сохранил ее в целостном виде как доказательство своей преемственности, как знак вхождения в высокую культуру, из которой исходил обряд.

Его отношения с обрядом не были стихийными. Они были заданы школой, но, несмотря на это, культура нащупала реальные соотношения искусства сцены и обряда. Так на поверхность вырвалось до тех пор скрытое движение к театру. Как праздничные службы воссоздают смысл церковных праздников, повторяют, вспоминают Пасху и Рождество, как всякая служба в течение года вбирает в себя круг значений всего литургического цикла, так и школьный театр встал в ряд воспоминаний событий священной истории.

Таким образом, элементы зрелищности и театральности, присутствующие в народных обрядах, в этикетных формах или проповедях, образовывали лишь контекст, благоприятствующий развитию театра. Непосредственным его источником стал обряд церковный, явственно проступавший в мистериях — рождественских и пасхальных. Но стимулом для него был обряд католический.

Как обряд имел постоянное место своего воспроизведения, так и театру было предписано постоянное место исполнения — зал школы. Его пьесы нельзя было играть где угодно. Их могли ставить в храме: «Мы за твое пильное, слухачу, слухання Зичимъ в небѣ з рожденнимъ Христомъ кролевая. (...) За то, жесте слухали бозкой в церквѣ хвали» [Драма українська, 1926, 181]. Н. И. Петров и В. И. Резанов полагали, что эти слова свидетельствуют о том, что рождественскую драму ставили в церкви. В трагедии Андрея Скульского «Христос Пасхон» говорится: «В церкви нам вѣрным, з уживаня поданный. (...) И мы теды, ту, с хутью в церкви ся скупивши». То есть, и здесь местом действия указывается храм.

Так же, как и обряд, мистерии имели предписанное время исполнения. Они зависели от основных дат церковного календаря. Театральные представления закреплялись за великими праздниками и масленицей. В конце учебного года, в основном, читались декламации. Эта закреплённость определяла характер жанровой системы театра. Мистерию нельзя было поставить с наступлением вакаций, а моралите — на Рождество. Моралите игрались перед Великим постом. Таким образом, театр совершал годовой круг. Пасхальная мистерия — рождественская — моралите на масленицу — вот основные точки этого круга. В пьесах, как в трагедии «Христос Пасхон», есть указания на время представления: «в Пятокъ Великій». Так театр во временных измерениях втягивался в обряд.

Мистерии нацелены на создание высших смыслов, складывающихся из ритуально повторяемых слов и действий. Как и обряд, школьный театр стабилен. Он постоянно повторяет самого себя, воспроизводит уже известные формы, варьируя их. В школьном театре, как и в обряде, игра — не самостоятельное явление, не самоцель. Она не высвобождается из целого и служит сакральным целям, хотя они сосуществуют с дидактической направленностью пьес. Зритель не вовлекается в игру, она для него не важна сама по себе, так как мистерия несет гораздо более ценную информацию, нежели эстетическая. В ней воссоздается картина мира, сотворение мира и человека, путь человека к Богу. Потому школьный театр, подобно обряду, требует к себе особого отношения — торжественного и серьезного. В нем не творится иллюзия; она — стихия театрального спектакля. Театр участвует в устроении миропорядка, отчего его дидактическая и рекреативная функции отступают на второй план.

Его художественное время сходно со временем обряда, ибо оно не историческое. Действие мистерий происходит теперь и всегда. Часто в пьесах встречаются перебивы во времени: оно опережается: настоящее и будущее, настоящее и прошлое совмещаются, потому что время мистерий — это время мифологическое, время совершения обряда. Так, Богородица заранее знает, что произойдет на Голгофе: «Маю тебе видѣти на горѣ Голгофѣ! / Ахъ, повѣж ми, сину мой, чи юж неотмѣнный / Декреть, бысь мѣль умрѣти, бывши Богъ безвинный?» [Драма українська, 1926, 193].

Как и в обряде, слово мистерийных персонажей адресовано не только участникам действия, но и направлено на зрителей, лишенных права слова. Они слушают серии вопросов и ответов, из которых состоят многие пьесы. Диалогическая структура есть основная структура обряда. Это — «вопросно-ответный диалог». В нем «формируется сценарий ри-

туала и складывается форма его описания» [Топоров, 1989, 17]. Конечно, диалог на мистериальной сцене зачастую перебивается монологами.

В мистериях действуют сходные персонажи, список которых практически не меняется от пьесы к пьесе. Евангельские персонажи в основном замещаются аллегорическими фигурами, мало разнящимися между собой. Их предписанность не вызывает сомнений. Точно так же в обряде ряд его участников не меняется.

В обряде взаимодействуют слово, музыка, танец, изображение. В нем присутствует явно выраженная тенденция к синтезу различных художественных кодов, «в храме, говоря принципиально, все сплетается со всем» [Флоренский, 1988, 29]. Театр — это искусство синтеза. Культура не могла оттолкнуть от себя зарождающееся искусство сцены. Тот же синтез, освященный церковной традицией, существовал в храме. В том синтезе, который развивал школьный театр, происходило возвращение к обряду.

Мистериальный театр, как и обряд, использует множество различных знаков, способных означать одно и то же. В нем, как и в обряде, «все привычные предметы и явления становятся знаками друг друга. Все они вовлечены в своего рода игру, цель которой — в проверке связей и отношений подобия между различными элементами мира, т. е. в конечном счете — в проверке его цельности» [Байбурин, 1991, 40]. В. Н. Топоров представляет его как «парад всех знаковых систем, естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т. п.» [Топоров, 1987, 18]. Естественно, мистериальный театр привлекает не столь разнообразный материал, но тенденция к знаковости в нем налицо, как и в обряде. Его знаковость — вне сомнений. Этот театр — символично-аллегорический.

Он строил свои пьесы на основе подобия. В «Мудрости Предвечной», например, евангельские эпизоды переведены на аллегорический язык. Между аллегорическими фигурами распределены их основные значения. В заглавии пьесы «Торжество Естества Человеческого» прямо сказано, что на сцене будут представлены «фьгури или образи страстей Христовихъ». В этой пьесе не выходят на сцену библейские Адам и Ева, Змий, но зато есть фигуры Естества, Лакомства, Невоздержания. В «Успенской драме» Дмитрия Ростовского выступают Митра Церкви, Раю Венец с зелиа от девиц, Котва кораблю, Крила лествицы и другие богородичные символы, замещающие Богородицу. В символической форме выстроен «Dialogus de passione Christi». В его основе — мотив священной жертвы — центральный в литургии.

К сущности обряда — принесению жертвы — отсылают ветхозаветные префигурации, выведенные во многих пьесах. Каин убивает Авеля, выступающего прообразом Христа. Каин же символизирует грешного человека — как в польской пьесе «Небесная Артемида». Аврамова жертва интерпретируется как искупительная жертва Христа. Потому в пасхальных мистериях очень часто встречается эпизод Авраама и Исаака, замещающий центральное ядро пасхального сюжета, не представляемое на сцене. Заметим, что в «Торжестве Естества Человеческого» этот эпизод показывался с помощью волшебного фонаря [Резанов, 1910, 75]. Авраам не случайно сравнивает свою жертву с дарами, приносимыми Младенцу Иисусу. Древнее жертвоприношение — прообраз жертвы Иисуса.

Префигурацией Христа выступает Иосиф, как в «Малой прохладной комедии об Иосифе», в пятом и шестом явлениях «Торжества Естества Человеческого», где изображается «продание Иосифово братией во землю чужу».

Мольбы Иосифа о помощи — параллель к молитве в Гефсиманском саду. Иосиф рыдает о том, что будет ввержен в ров пустой, знаменующий гроб Господень. Не случайно подробно развивается эпизод с приношением окровавленных риз Иосифа Иакову. В «Комедии Давида и Голиафа» Давид выступает «во образ Христа», Голиад — «во образ дьяволов». Точно так же знаменуют Христа Иов и Моисей. Уподоблены Христу Даниил во рву львином, Исаак, во всем послушный воле отца. Не только прямые, но и опосредованные связи с обрядом присутствуют на мистерияльной сцене. В пьесе о св. Екатерине («*Declamatio de S. Catharinae Genio*») представлена добровольная смерть мученицы за веру, скрыто цитирующая великий образец — искупление грехов человечества Иисусом на кресте.

Обряд непосредственно влиял на структуру драматического сюжета, так как театральное слово взаимодействовало со словом обряда. В школьные мистерии включались рождественские и пасхальные песнопения: «Слава в вышних Богу», «Христос воскрес из мертвых», «Христос рождается, славите!». В «Успенской драме» Дмитрия Ростовского цитируются акафист и канон Богородице. Во многих пьесах присутствуют молитвы.

В мистериях развивается тема прихода Иисуса на землю для спасения человека. Христос рождается на земле, соединяя землю с небом, принимая на себя плоть человеческую, но только без греха. Он своими страданиями на кресте поднимает человека ввысь, к небесам, дает надежду на спасение, осуществляемое в Воскресении. Так человек обретает жизнь вечную, Адам и Христос соединяются. Эти идеи в стихотворной



форме, со множеством риторических украшений излагаются персонажами рождественских и пасхальных драм. В программе «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского говорится о противостоянии Жизни и Смерти, о том, как Жизнь побеждает Смерть и венчает первым венцом Натуру Людскую. Эту тему развивает аллегорическая фигура Крепости Божией, повествуя о муках Христа на кресте за грехи человека.

Некоторые обряды на мистериальной сцене иногда оставались на уровне слова, как таинство крещения в пьесе Феофана Прокоповича «Владимир». Тем не менее, оно было ее смысловым центром. Драматург подробно описывает, где и как происходит обряд. Владимир в своем послании пишет о том, как он из тьмы пришел к свету, облекся «во Христа», тем самым раскрывая смысл обряда. В пьесе о св. Екатерине, как считает В. И. Резанов, сделан намек на обряд крещения. Когда Екатерина (ее Гений) приходит к Отшельнику и он раскрывает ей тайны христианской веры, она переживает обращение, припадая к иконе.

В «Успенской драме» Димитрия Ростовского основой сюжета служит обряд погребения Богородицы, где на сцене выставлен «мнимый» гроб. В мистерии «Торжество Естества Человеческого» изображается погребение Христа. В «Действии, на Страсти Христовы списанном» Плач рыдает над Христом, во гроб положенным. В. И. Резанов даже назвал эту пьесу «эмбрионом церемонии», совершающейся в Великую Пятницу. В «Свободе от веков вожденной» Ангел повелевает сложить во гроб орудия Страстей Христовых. С рождественскими обрядами, вышедшими из церкви, в первую очередь с хождением со звездой, соотносится «Рождественская драма» Димитрия Ростовского. То же можно сказать о «Комическом действе» Митрофана Довгалева. Присутствуют в мистериях намеки на языческий обряд, например, в анонимной «Рождественской драме», где Жрецы прославляют Аполлина. Приближаются к этому эпизоду по характеру отдельные сцены трагедокомедии Феофана Прокоповича.

Итак, украинский театр зависел от обряда, будучи словесной ритуализованной формой, выраженной также в действии. Видимо, по отношению к обряду театр занимает то же положение, что ритуализированное поведение по отношению к ритуалу. Как пишет В. Н. Топоров, это поведение «балансирует на грани с профаническим, хотя бы косвенно и негативно обозначает эту грань, а в некоторых ключевых точках непосредственно реализует свою противопоставленность сфере профанического» [Топоров, 1987, 53].

Для мистериального театра связь с обрядом была непременным условием его существования. Кроме того, он восходит к обряду и косвенно

цитирует его. Так культура нашла выход из очень сложной ситуации. В собственном пространстве она пресекала все возможности развития театрального искусства, но зато получила мощный толчок извне благодаря своей открытости. Так как театру для его зарождения было необходимо соприкосновение с обрядом, то культура нашла для этого другие пути — она открыла свои границы для инноваций лишь затем, чтобы встать на «правильный» путь и в театре следовать «своему» обряду.

Так протекала внутренняя история зарождения украинского театра, которая внешне может быть описана как продолжение средневековых традиций, заимствованных с Запада. В. И. Резанов писал, что там драма развивалась благодаря церкви, народные традиции были подавлены, а античные забыты. Литургическая же драма стала подлинным истоком современной западноевропейской драмы. Она прошла школьную ступень, находясь в динамическом взаимодействии с драмой народной [Драма українська, 1926, 6]. Внутренняя же история киевского театра состояла в возвращении к обряду, которое он проделал окольным путем.

\* \* \*

Школьный театр, все же не уверенный в себе, ощущающий шаткость своих позиций, искал в обряде поддержки, доказывая, что он существует не зря, что он не потеха и не забава, а серьезное искусство, связанное с религиозным обрядом. Его образцы он осторожно «переписывал» на сцене, что не только возрождало истоки театра, но также впоследствии помешало его потенциальным трансформациям, так как обряд сдерживал театр.

Существует совершенно иной вид взаимоотношений театра с обрядом, когда театр не ищет в обряде своих корней, не оправдывает им свое существование, но, тем не менее, упорно обращается к нему затем, чтобы представить на сцене. Его ведут к обряду совершенно иные цели — с его помощью театр стремится раскрыть свою природу как искусства визуального. Не возрождая обряды, не стремясь к фактографической точности, театр воспроизводит их на сцене со значительными изменениями. Их сакральные смыслы остаются не востребованными. Форма же преобразуется на сцене. Так привлекается внимание зрителя к спектаклю, ибо сознание общества любых времен хранит в себе память об обряде. Особенно если это обряды, «взятые из жизни», всем хорошо знакомые, пусть и видоизмененные. Они превращаются в устойчивые, часто повторяющиеся эпизоды, переходящие из пьесы в пьесу. Заложенная в них театральность усиливается, что соответственным образом влияет на театр.

## Обряд на сцене «охотницкого» театра

Театральность, видимо, с трудом поддается определению, хотя может быть описана в каждом частном случае. Не случайно ее называют таинственной субстанцией театра, «магическим термином сценического искусства» [Ритчик, 1993, 94]. Именуют самым зыбким и неопределенным из всех театральных понятий [Колязин, 2002, 199]. Всегда указывают на ее внешнее непостоянство. Исследователи сходятся в том, что театральность шире театра и пребывает во всем пространстве культуры. Разлита она и в жизни. Н. Н. Евреинов, например, считал ее свойственным человеческой природе чувством преобразования [Куренная, 1993, 14].

Театральность действительно всякий раз бывает разной. Отнюдь не всякий период развития театрального искусства характеризуется тенденцией выразить себя на собственном языке, так как связь театральности с театром не определяет его полностью, а она не является производной от театра [Там же]. Театр, например, может уходить в литературу, стремиться к архитектурным или живописным решениям. Есть эпохи, в которых «театральность, разумеется, не исчезая совсем, как бы приглушается, отходит на второй план, когда снижается ее удельный вес в культуре. Проявление этих тенденций обнаруживается и внутри самого театрального искусства — в формах так называемого минимального театра или театра повседневности» [Мочалова, 1993, 46—47].

Во всех этих случаях, чтобы театральность состоялась, пусть и не в ярко выраженной форме, она должна соответствовать представлениям «о достаточной полноте и широте “набора”, “репертуара” сценических средств» [Колязин, 2002, 199]. Эти средства, по справедливому мнению автора, не совпадают с драматическими. Московский «охотницкий», т. е. любительский, театр XVIII в. нашел их в обрядах, которые трансформировал на сцене. Так он стремился создать свой собственный язык, подтвердить свою природу, оторваться от литературы, с которой имел тесные связи. На его сцене, как мы уже говорили, ставились адаптации переводных романов.

В то время не только театр стремился к обряду, но и обряд в значительной степени театрализовался. С. И. Николаев в работе «Рыцарь на похоронах Федора Головина» [Николаев, 1994, 83] приводит документ, свидетельствующий о передаче «воинской» одежды с латами и «наручами» из театра Артемия Фиршта для чина погребения боярина Федора

Головина. Его похороны, на которых красовался рыцарь в этом театральном облачении, стали подлинной *rompae funebri*. Театрализация похорон не вызвала недоумения или неодобрения, — театральность активно распространялась во всех сферах жизни.

Церковные обряды на «охотничьей» сцене не показывались. К ним имел доступ только школьный театр и то, как мы уже говорили, обращался с ними с чрезвычайной осторожностью, зато непременно воспроизводил заложенные в них сакральные значения. Театр светский, «охотничий», ограничивался подступами к обрядам. Также священник не был персонажем этого театра. Только в интермедиях выходил поп, жалующийся на бедный приход, на то, что люди теперь редко умирают, от чего сокращаются доходы, а также ругал латинщиков: «Везде проклята ересь латынь размножилас; / которая прежде сего нам, светом, не мнилас» [Ранняя русская драматургия, 1975, 543]. В серьезных пьесах вместо православного священника появлялся пастор. Он не вписывался в сакральное пространство, а, напротив, перемещался в светское.

В «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» Пастор исповедует юных влюбленных, считающих себя братом и сестрой. Когда они поняли, сколь греховны их помыслы, то решили уйти в монастырь. Мотив инцеста, введенный в эту пьесу, сближает ее с рыцарским романом, для которого он особенно характерен [Михайлов, 1974, 319]. Таинство исповеди дано штрихами. Пастор сначала принимает исповедь Иполита, который рассказывает ему о своей греховной любви, затем слушает признания Жулии и, наконец, произносит «радостно» слово, открывая тайну рождения влюбленных. Он больше говорит о великой силе любви, чем призывает персонажей раскаяться. Эпизод исповеди — это лишь двигатель сюжета, с помощью которого раскрывается тайна рождения.

Народный обряд был бы уместен в интермедиях, но в них он не встречается. Есть он только в «Акте о Калеандре и Неонилде», но обряд этот не славянского происхождения. Пьеса восходит к итальянскому барочному роману. В нее вплетены некоторые мотивы, отсылающие к послеродовой обрядности народов Италии [Фаис, 1997, 250—301]. На сцене изображается, как царица Диалда радуется «на постели мяжкой», окруженная придворными Дамами, поздравляющими ее. Она принимает также поздравления от Вестника, передающего ей от мужа богатые дары. Диалда кладет их рядом с детьми, которых покрывает золотой порфирой. Затем появляется супруг, поздравляет Диалду, желая ей здоровья, и интересуется, какие имена дали детям: «Вижду чад своих, имена ж не знаю, хотя бо и слышал, не взраумеваю» [Ранняя русская драматургия, 1976, 202]. Он называет их и благословляет, величая бессмертных богов.

На восьмой или пятнадцатый день после появления на свет ребенка устраивался специальный праздник. Женщина еще не вставала с постели, к ней приходили подруги и родственницы. Царица принимает поздравления, совсем недавно разрешившись от бремени, также лежа на постели, «весело ликуя», хотя и имеет «скорбь от рождения». Ее окружают только дамы. Зачастую мужчин вообще не приглашали на это торжество, хотя они могли в нем участвовать. На сцене мужчины появляются. Это Вестник и царь — отец новорожденных. По итальянским обычаям отец должен был готовить новорожденному колыбель и дарить подарки, знаменующие благопожелание. Видимо, поэтому Дамы и Вестник называют дары царя отцовским благословением. Обычно это были образки, крестики, сережки, кольцо, маленькая коралловая бусинка и другие символы благополучия и апотропейные средства [Фаис, 1997, 257].

В пьесе дары высоко символичны и восходят к дарам волхвов, приносящим младенцу Иисусу золото, ладан и смирну (Мф. 2. 11): «Тебе, Калеондре, злато се дарю. (*Калеандру кладет злато, Алкобелю ароматы и смирну.*) (...) Алкобелю же сия благовонны ароматы смиръны тыя не зловонны» [Ранняя русская драматургия, 1976, 202]. Золото и смирна названы, ладан именуется общим словом — ароматы. Кроме того, от отца дети получают златую порфиру, которой их покрывает Диалда. Эта порфира может вести свое происхождение от того покрывала, которое передавалось из поколения в поколение в итальянских семьях. Им накрывали младенца, когда несли крестить в церковь [Фаис, 1997, 288]. Обычай покрывать детей не только в момент крещения специальной тканью существовал и у многих балканских народов. Отец также давал детям имена. В «Акте о Калеандре» дети уже названы матерью, но окончательно их имена подтверждает отец: «Калеандра се Алкабелем оных нарицаю» [Ранняя русская драматургия, 1976, 203].

Так выглядит единственное на русской сцене обращение к обрядовости, связанной с рождением. В других пьесах присутствуют лишь ее обрывки. В «Комедии об Индрике и Меленде» Король нарицает еще не виденного им младенца и устраивает по случаю его рождения пир. В «Шутовской комедии» также появляется на свет дитя. Шут узнает об этом и бежит посмотреть новорожденного. Завидев отца, дитя смеется и «дает ответ» на все вопросы, называет себя и свою будущую профессию, несказанно этим его напугав. Между отцом и новорожденным сыном начинается перебранка.

Это единственные примеры, которые можно соотнести с церковной и народной обрядовостью. В остальном обряды на «охотничьей» сцене имеют театрально-литературный характер, хотя в них угадываются

очертания обрядов переходных. Почти в каждой пьесе кто-то женится или умирает, и на театре разыгрываются похороны и свадьбы, а не просто констатируется изменение статуса персонажа или его исчезновение со сцены жизни. Представлялось также отношение к этим событиям, печальным и радостным, регламентированное обрядом. Обряд, появившись на сцене, не только способствовал развитию театральности, но и эффективно воздействовал на публику.

Похоронный обряд изображался еще на сцене школьного театра. Похороны Петра I представлялись «плачевно на феатре публичном в московском Гошпитале чрез хирургической науки учеников, 1725 году декабря в 26 день» [Ранняя русская драматургия, 1974, 284]. Пьеса эта называлась «Слава печальная». Она могла бы остаться обычным школьным представлением с риторически правильными монологами аллегорических фигур, но автор обогатил ее сближением с погребальным обрядом, пусть и представленным в аллегорической форме, зато аллегии здесь ведут себя активно, а не только произносят монологи. Они оплакивают смерть Петра, а Слава Печална, у которой уже нет сил ни говорить, ни кричать, на хартии пишет сообщение о смерти императора и с плачем падает на землю. Так один из элементов похоронного обряда — оплакивание, — представлен на сцене, пусть в измененном по правилам риторики виде.

Аллегии не впустую произносят свои речи. Все они направлены к центру, смысловому ядру представления, ко гробу, в котором покоится тело Петра. Гроб здесь — центр художественного пространства и действия, если таковым можно считать чередующиеся ламентации. Он выставлен на сцене, в чем видится чрезвычайно смелое решение драматурга. Так, пусть в аллегорическом ключе, происходит перенос реальных событий государственной важности на сцену. Недаром Печаль не решается назвать будущее представление игрой, а аллегии ведут себя так, будто перед ними реальный гроб Петра. Они говорят о нем, кланяются ему, выносят к месту последнего упокоения императора.

Уже в первых явлениях в речах аллегорий появляются упоминания о гробе, символизирующем великую утрату: «Днесь Персия бедна / зрю Петра росискаго, зрю во гробе бледна» [Ранняя русская драматургия, 1974, 296]. Фигура Вечности также концентрирует внимание на нем и призывает все аллегии: «утро присудствуйте, / гробу Петра россиска с плачем усердствуйте» [Там же, 301]. В аргументе пятого явления прямо сказано: «Является гроб с надписанием» [Там же, 302]. Россия оплакивает того, кто лежит в нем, «слезно» беседует с теми, кто стоит рядом. Мужество зрит Петра «в темном быти гробе уже заключенна» [Там же, 306].

«Старии и млыдыи выходят и последнее отдают гробу поклонение» [Там же, 307]. Вечность призывает всех принять гроб Петра «благоговенно». Аллегорические фигуры делают это со словами: «Драгий гроб нося в печалны оны час, / Петр Алексеевичь, прости, государю, / россиски царю» [Там же, 313].

Таким образом, пусть в аллегорической форме, но погребальный обряд уже представлялся на сцене. Так намечались пути, по которым он будет воспроизводиться в «охотничком» театре, все более уверенно принимая художественные очертания и вовлекая в действие многочисленных театральных персон.

Они оплакивают и хоронят тех, кто погибает от рук врагов или умирает своей смертью. Их похороны показываются со всем тщанием. Обрядовость таких эпизодов не подлежит сомнению. Не случайно в ремарках прямо указывается, что сейчас «пойдет церемония», а чудом спасшийся Калеандр просит похоронить его «честна, по цесарску уставу, истинно нелестно» [Ранняя русская драматургия, 1976, 297]. Слова *устав, церемония* напрямую отсылают к обряду.

Хотя в «охотничком» театре похоронный обряд не воспроизводился целиком, все же есть пьесы, в которых он представлен довольно полно. В ремарке «Действия о короле Гишпанском» сказано: «*Пойдет церемония, будет пение, музыка и палба и похоронят в землю*» [Там же, 67]. Как видим, церемония эта предполагалась достаточно красочной. Пелись, видимо, погребальные песнопения, музыка же была печальной. На сцене каким-то образом изображалась заключительная часть обряда, предание земле. Дочь Гишпанского короля и окружающие ее Сенаторы «с плачем погребают тело честно, / Провождаше до гроба его нелестно» [Там же, 66].

Иногда эта часть обряда сжималась. О ней только говорилось, как в «Акте Ливерском», где сказано, что тело Беляндыры лежит на земле, а Дядька, обращаясь к ее сыну, говорит: «Скрепитесь, ваше высочество, как наивозможно, / А теперь погребению предать ето ж должно» [Там же, 397]. Само погребение на сцене не показывалось. Сказано только, что «*Потом возмут тело с наипечальным видом и лишь понесут, то и закрыть должно*» [Там же]. Кстати, в аргументе к этому явлению сказано, что тело уносят «для погребения в полаты» [Там же, 394].

Видимо, представление этой части погребальной церемонии казалось все же неуместным. В «Комедии об Индрике и Меленде» Король, наслушавшись рыданий Индрика, произносит зловещие слова: «Возмите Меленду и понесите / И в землю оную скрыйте (...) / И оную землю замечите» [Там же, 522]. То есть он желает, чтобы место погребения Меленды не было известно. Само погребение не показывается, что невозмож-

но, так как на самом деле Меленда жива. Так выглядят мнимые похороны. Иногда похоронный обряд никак не детализируется. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» по поводу похорон сказано просто: «и потом взять и понестъ» [Ранняя русская драматургия, 1975, 126].

Чаще, конечно, драматурги детализировали траурную церемонию. Они заботились о том, чтобы из отдельных мизансцен складывалось целое, расписывали в ремарках и выступлениях персон последовательность ритуальных действий: «Взем тело, в полаты да несетца, / Во гроб положивши, скоро нами погребетца» [Ранняя русская драматургия, 1976, 518]. Старались выделить роли неутешных возлюбленных и злобных врагов, торжествующих над телом героя. Указывали, с какой силой следует выражать чувства в связи с печальным событием и какой по этому случаю приличествует костюм. Но прежде всего они оснащали сцену необходимым реквизитом.

Главной вещью в этих эпизодах был, как и в «Славе печальной», гроб. Если он оставался вне поля зрения, тогда к нему намечалось шествие или хотя бы давались рекомендации, как себя следует вести. Слово *гроб* было ключевым во многих монологах персон. В «Комедии об Индрике и Меленде» о «гробе стоящем» говорят как о главном знаке смерти. Персонажи не просто желают кого-то умертвить, а непременно описывают, как их противники будут лежать в гробах. Тело мнимого Индрика остается на земле, но его собираются положить в гроб. Сенатор советует Королю саксонскому положить спящую Меленду в гроб с решеткой: «Тогда во гроб да положиши, / И решеткой утвердить повелиши. / Индрик же когда приедит и увидит ее, мертву во гробе, / Оставит царство» [Там же, 519].

Так утверждается смысловой центр эпизода. Король соглашается, и в его речах мелькает образ последнего пристанища: «Ты же, мой друже, гроб уготови». Он с жестокой радостью повторяет: «Слышите, вои! уготованы гроб семо принесите / И Меленду в нем положите, решеткою утвердите» [Там же, 520]. Ремарка подтверждает содеянное. Итак, несчастная Меленда лежит в зарешеченном гробу, а оставшиеся в живых персоны не упускают случая сообщить о том, что гроб этот у них перед глазами. Когда у Индрика умирает отец, он узнает об этом из речей Старца, также указывающего на гроб: «Сей, виждь, гроб его стоит, / Тело же его в нем лежит» [Там же, 541].

Гроб не просто возвышается на сцене в «Акте о Калеандре». О нем специально говорят, подчеркивая его «украшенность». Показываются приготовления к похоронам. Алколес велит принести гроб и в него положить тело умершего отца. «С честию же великаю к покою несите» [Там



же, 211], — просит слуг безутешный сын. Реплика подтверждает: «*Приносят гроб и с честью с театра относят, положи тело*» [Там же]. Остальные персонажи этой пьесы, умирающие в большом количестве, не удостоиваются такой чести. Царю Целюдору Смерть просто говорит: «*Полно веселитца, пора в гроб лажитца*» [Там же, 181]. Вместо гроба для него сразу «ад отворяетца».

Церемония похорон распространяется. Алколес — тот самый, который велел отнести гроб с телом отца, просит поставить над его могилой «надгробок с рифмы», т. е. с эпитафией. Установление памятника не показано на сцене, но все-таки этот заключительный эпизод всей церемонии введен в речи персон. Примечательно, что об эпитафии идет речь в «Комедии о графе Фарсоне». Обращаясь к Кралевне и обещая умереть, Фарсон говорит: «*Ты на гроб мой вели вписать, что я с твоей твердости, / Вечным сном пошел я спать в совершенной / верности*» [Ранняя русская драматургия, 1975, 395].

Таким образом, в театре означает увлечение эпохи этим малым жанром, а похоронный обряд уже готов завершиться установлением памятника на могиле покойного, чего, правда, зритель не видит. В «Комедии о графе Фарсоне» есть лаконичное изображение поминок. Фарсон, радуясь очередной победе, наполняет бокалы, но сначала говорит: «*Будем по сей чаше выпивати, / Родителя моего поминати*» [Там же, 383]. Печаль, как это всегда бывает в «охотничком» театре, тут же сменяет радость, и Фарсон хочет злую печаль «проводати».

Представление похорон обязательно включает в себя оплакивание, которое иногда их и замещает. Плачет Меленда над мнимым Индриком и просит, чтобы его тело принесли к ней в палаты, но Король саксонский велит его похоронить, чтобы не изменилось «лицо бело» Меленды, взирающей на покойного жениха. У гроба Меленды льет слезы настоящий Индрик: «*Ах, как могу зрети мертву дражайшую / Невесту мою*» [Ранняя русская драматургия, 1976, 521]. Плачет он, узрев отца во гробе: «*Того ли ради изволил мя призывати, / Дабы мне жалосно по тебе рыдати (...). Токмо по тебе, отче, мой жалосно рыдаю. / Как могу мертва тя зрети?*» [Там же, 542]. Затем утирает слезы и уходит к Меленде, где вместе с ней собирается оплакивать отца.

Скорбит о кончине Гишпанского короля Королевна с сенаторами, «власы своя терзаше»: «*Ах отец мой, ах радость моя! / Вопиет днесь дщи твоя*» [Там же, 66]. Без конца оплакивают друг друга персонажи «Акта о Калеандре». Рыдает Целюдор, узнав о смерти своего сына, Палиендра, которого он намеревался женить. Ему вторит несостоявшаяся невеста, Диалда. Плакивает Атигрин Алколеса. Все четырнадцатое явление

плачет Тигрина, проливая слезы по усопшему. Безутешно рыдает Полиартес, узнав о смерти Диалды. Его горе разделяют и другие персоны.

Плачет Неонилда по Калеандру, который на самом деле не умер. В «Акте о царе перском Кире» на протяжении всего седьмого явления царица Тамира оплакивает сына, павшего от руки Кира, ее утешают аллегории. В «Акте Ливерском» юный Ливерий рыдает над телом матери. Как гласит ремарка, произнося слова этого печального монолога, «*Залплатать должно*» [Там же, 396]. Он же указывает на бездыханное тело, обещая отомстить за смерть родительницы. Так слово дополняется сценическим жестом. Когда Фарсон узнает о смерти отца, то произносит длинный монолог, жалуясь на свою судьбу: «Ах, Господи Боже мой отец! / Не даждь мне погибнуть в конец! / Ах, предрагий мой родитель / И здравия моего хранитель, / Почто мя в чуждей стране оставил / И сея злыя печали доставил!» [Ранняя русская драматургия, 1975, 368]. Он даже готов разделить горькую участь покойного, прося его принять в свою обитель, но тут же вспоминает о своем затруднительном положении: «Верный мой гофместер, ныне тебе возвещаю (...). Изыщи мне квартиру недорогую, / Рублев по пяти или по десяти совсем таковую!» [Там же, 368—369].

Несмотря на то, что собственно религиозный обряд на сцене не показывался, некоторые его элементы вплетались в бесконечные рыдания персонажей. Умирая, царь Атигрин просит отдать ему последнее целование. Король саксонский над Мелендой велит петь «надгробныя песни пристойны». Ее тело несут с пением: «Святый Боже...». Оно же звучит в «Действии о короле Гишпанском». В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» Давид умирает со словами: «Предста моя гортань, и язык преспевает. / Целуй в уста моя, прощанием наследству» [Там же, 126]. Затем валится на землю, все плачут, а сенаторы и воины поют: «Зрящи мя безгласна».

Похоронный обряд обыгрывается в «Шутовской комедии». Когда Шут притворяется смертельно больным и пишет завещание, Доктор произносит окончательное суждение: «Над мертвым невозможно ничего иного делать, кроме того, что его по обыкновению погребсти» [Ранняя русская драматургия, 1974, 429]. Но совершить обряд не удастся, так как Шут оказывается живым. В интермедии «Могильник и Кобыляк» Могильник собирается хоронить отца и оплакивает его. В плаче явственно слышатся фольклорные мотивы: «Пошто ты меня оставил, миленкой? / Закатилсо ты, солнышко моею красно, / Покинул ты меня, беднаго, напрасно» [Ранняя русская драматургия, 1976, 558]. Напряженность этого эпизода снимается появлением Кобыляка — между ним и Могильником

происходит разговор двух глухих, типичный для смеховой линии народной культуры.

Такова в общих чертах театральная церемония похорон, в которой можно разглядеть устойчивые стереотипы проводов покойника, а также нововведения XVIII в., какими можно считать «палбу», музыку, памятник с эпитафией. Ключевые моменты этой церемонии — оплакивание и вынесение на сцену гроба.

Так как радость постоянно сменяла на сцене печаль, творилась «премена», идее которой подчинялся весь «охотницкий» театр, он еще чаще, чем похороны, изображал на сцене свадьбу. Точнее, он только приближался к ней, стараясь заместить соответствующими эпизодами. Многие персонажи стремятся вступить в брак, то умирая от любви, то стараясь заполучить выгодную невесту, а с ней — власть и богатство. О чем-нибудь возможном браке говорят постоянно, как бы предупреждая дальнейшее действие. Замечания типа «Алкабель (...) Армелину подщитца в невесту (...) взяти» [Там же, 204] — рассеяны по всем пьесам. Особенно много их в «Акте о Калеандре и Неонилде», насыщенном любовными мольбами и сражениями за невест, которые то заканчиваются радостным веселым пиром по поводу бракосочетания, то полной неудачей.

Особую сложность для драматургов представляло венчание, о котором только говорилось. Притом даже в тех случаях, когда персонажи поклонялись языческим богам. Но чтобы закрепить в сознании зрителей идею союза влюбленных, сказать о венчании было необходимо. Показать же невозможно, так как на сцене не должны были изображаться элементы церковного обряда.

О венчании часто говорится в будущем времени, обещается, что когда-нибудь «оныя в дружбу съединятца, брачеством венчанным во браки вчинятца» [Там же]. Самого же венчания на сцене не показывают. Иногда слово *венчание* заменяется словом *брак*. Царь Атигрин хочет отдать замуж свою дочь Тигрину за Агролима, вручить ее ему в супруги: «Утрее подшусь вам сей брак сотворити» [Там же, 145]. Он же повторяет, что будет «брак з банкетом чинити» [Там же, 165]. Примерно в тех же словах обещает супружеское счастье еще одной паре армянский царь Арфелион в этой же пьесе.

В «Комедии об Индрике и Меленде» Цесарева, принимающая участие в судьбе влюбленных, также желает соединить их в браке, но самого «соединения» на сцене не происходит. Разыгрывается своего рода преддействие, которое лишь обещает зрелищный эпизод, на который наложен культурный запрет. То же самое наблюдается в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии». Жулию обманом пытаются отдать за Сенато-

ра, который «хочет ее взять»: «Радуйся, любезная Жулия, идем костелу, / Буду ты в любви твоей имети целу» [Там же, 495], но обряд этот не совершается. Жулия сохраняет верность Иполиту. Обратим внимание на наименование церкви, отсылающее к неправославной зоне культуры.

Драматурги для изображения свадьбы избрали три основных момента: обмен кольцами, поздравления молодых, свадебный пир. Обмен кольцами символизирует обручение или само бракосочетание, о чем свидетельствует такое высказывание: «Се убо перстнем с тобой обручаюсь, браком же венечным тебе сочетаюсь» [Там же, 377]. О кольцах говорят не раз, они становятся предметом обсуждения. Эти «персни предрагия, златыя с алмазы, камени драгия» служат залогом верности, возвращаются в случае измены и знаменуют брак, который скрепляет сам царь, требуя от приближенных петь «приятны канты». Иногда к царю присоединяется Купидон, который велит всем лобызаться: *«велит им Купидо целоватца. Целуются они друг з другом (...). Купидо уста ко устам их прилагает»* [Там же, 378].

Не всегда обручение равняется браку. Тот самый царь Атигрин, который хотел выдать свою дочь Тигрину за Агролима, внезапно склоняется к тому, чтобы отдать ее Полиартесу, в которого она успела влюбиться, но припоминает, что обручена она с другим. Затем все же отдает ее Полиартесу, и юные герои, как и полагается, обмениваются перстнями. Царь сразу называет Полиартеса зятем, что еще раз подтверждает синонимичность брака и обручения. В пьесе об Индрике и Меленде главные персонажи обручены в «малолетствии». Их соединяют родители. Для этого один король-отец пишет письмо другому. Как говорит Посол: «Когда же возрастут, чтоб соединить / И ваши короны им вручить» [Там же, 504].

Необязательно обмен кольцами происходит в присутствии других персон или с их помощью. В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» Магилена влюбляется в Петра, а он в знак своей любви тайно присылает ей перстень. Собственно обручения на сцене не происходит. В «Комедии о графе Фарсоне» Кралевна дарит Фарсону перстень во время первого свидания, а он посылает ей в дар другой. Так по всем пьесам мелькают эти «предрагия» перстни, то соединяя, то разъединяя персонажей.

Представляя, как происходит обручение, театр, все еще склонный к тому, чтобы заменить действие словом, активно развивает эпизод поздравлений молодых. В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неополитанской» «князь Петр сочетается браком с королевой Магиленой» [Ранняя русская драматургия, 1975, 353]. Бракосочетание выглядит как череда поздравлений от

разных королей и послов. Тут и князь Волхван с княгиней, и короли «неополитанский», «француски», «гишпански», и Посол турецкий. То же происходит в эпизоде бракосочетания Полиартеса с Диалдой в «Акте о Калеандре», где их поздравляют не только «реальные» персонажи, но и аллегории. Царь Арфелион стремительно сокращает церемонию бракосочетания и после битвы храбрых рыцарей выбирает храбрейшего, говоря следующее: «Зятем ты любезным ныне нарицаю, и вся моя печали от себе отвергаю; сестро моя любезна, кралевна прекрасна, зри своего супруга, ковалера ясна» [Ранняя русская драматургия, 1976, 231]. Пространные поздравления здесь отсутствуют.

Самый зрелищный эпизод свадьбы — это пир, банкет, который непременно показывался на сцене и был центральным эпизодом обряда. Как только молодые решают сочетаться браком, царь Атигрин в пьесе о Калеандре и Неонилде, хоть он и говорит, что ему от этого тошно, готов пировать: «Вы же, предстоящая, питье несите, всем председящим тыя подносите» [Там же, 170]. Поются канты на глас: «“Взыграем” — и все кричат “виват!”». Эта огромная пьеса полна свадеб. Женятся сын царя Целюдора Полиартес и венгерская красавица Диалда. Целудор прерывает веселые канты словами: «Ну, полно уже воспевати, пора же нам ныне себя забавляти» [Там же, 180], велит нести вино и пиво. Сам пьет и другим подносит. Все церемонно благодарят царя и кланяются. Когда Калеандр женит Партулиана и Харизу, «*между тем приносят напитки и пьют, и пивши, ходят по театру, вси веселятца, потом играет веселая музыка*» [Там же, 292]. Когда Тигрина желает выдать замуж свою дочь, она устраивает пир и «*выпьет прежде сама*» [Там же, 356]. Потом «*по два покала вси равно выпьют, поздравляя*» [Там же]. Опять звучит веселая музыка.

Драматурги иногда обращают внимание на события, предшествующие браку. Разрабатывают они эпизод сватовства. Царь Полиартес хочет женить своего сына Калеандра на Неонилде, но ее мать Тигрина против. К Неонилде сватается египетский царевич Ураний: «Буде же изволиш, аз буду в супруга, буду охранять ты, любезнаго друга» [Там же, 337]. Правда, он быстро ее забывает, увидев Штеллу, дочь царя греческого Полиартеса. В «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» к Жулии сватается Сенатор. Он так обращается к ее отцу: «Прошу вашей любви сие сотворити: / Жулию в жену изволь мне дати» [Там же, 486]. Получив отказ, он сердится и, забывая о своем намерении, в гневе кричит: «Напрасно славою так возвышаеш, / Ибо дщери твои бляди, сего ты не знаеш» [Там же, 487]. Затем Сенатор сватается вновь, на этот раз получая согласие.

Чаще влюбленные обходятся без посторонней помощи, как и в случае обручения. В «Акте о Калеандре» как только Полиартес увидел Тиг-

рину, то сразу назвал своей невестой. Тигрина также готова выйти за него замуж, но просит сразиться с первым претендентом на ее руку, татарским ханом Агролимом. Они дают друг другу слово, что никогда не разлучатся, «обещаются к браку и парол дают с любовью друг к другу» [Там же, 157]. Также Калеандр и Неонилда, полюбив друг друга с первого взгляда, сразу обещают верность до гроба. «Хочу бо в невестах тебе аз днес быти, в чистоте до брака с тобою аз жити» [Там же, 260], — заявляет Неонилда. Калеандр ей обещает то же.

Возникают в пьесах представления о воле родителей и правах молодых. Царь Атигрин готов отдать свою дочь против ее воли, приказывая назавтра привести ее к браку. Но отцовская любовь не позволяет завершить то, что он намеревался сделать. Все-таки он спрашивает дочь, за кого она хочет выйти. Тигрина сама выбирает жениха, с чем царь и соглашается. Фельтмаршал в пьесе об Иполите и Жулии также хочет знать, кого любит Жулия: «Изрядно сие сотворю, / Токмо Жулии объявлю, / Хочет или не хочет, потом буду знати, / Как бы то и рассуждати» [Там же, 491]. Не всегда персонажи столь самостоятельны. Царь Целюдор желает своего сына Париендра женить на девице Диалде: «Буду брак чесныи оны сотворяти, Палиендра сына с оная венчати» [Там же, 173]. Диалда готова выполнить его волю. Но как только ее жених погибает, она соглашается выйти за Полиартеса, который не идет против воли отца и женится на ней.

Так обручаются, женятся, пируют персонажи высоких пьес. По-другому обстоит дело в интермедиях. Здесь свадебный обряд более детален, но показывается он в сниженном виде и, по сути дела, является пародией на обряд. В «Шутовской комедии», посвященной теме женской неверности и построенной на бесконечных уловках и обманах, представлены все его элементы. Шут сам выбирает себе в сваты Француза и просит стать «архитектом, или строителем» его счастья. Француз начинает «промышлять», как устроить брак, называя сватовство делом христианским. Он просит благословения у Панталона, отца предполагаемой невесты. Тот спрашивает согласия у дочери. Получив его, Панталон благословляет молодых: «Живите вместе, однако так, чтоб вы мне всегда послушны были» [Ранняя русская драматургия, 1974, 391]. Шут начинает готовиться к свадьбе, думая, кого нужно пригласить. Мечтает устроить пышный банкет, но невеста желает более скромной церемонии: «Нам не надобно многие церемонии и протори чинят» [Там же, 292]. Перед свадьбой Шут желает пойти с невестой в баню, но та отказывается: «Поди ты в свою, а я в свою мыльню пойду» [Там же, 399].

В «Шутовской комедии» показаны не только сватовство, но и само бракосочетание. Им руководит Пастор, собирающийся беспрекословно

исправлять свой чин. Беспрекословность эта берет начало в смеховой культуре. Он действует в лучших традициях, женит Шута во имя всех «шутливых, дурачливых и щекотливых» людей, вспоминая слова апостола Павла и переиначивая их на шутовской лад. Вместо «Лутче есть жениться, нежели разжизатися», Пастор заявляет: «Лутче есть жениться, нежели за блятками ходити» [Там же, 400]. Сочетая Шута браком, он спрашивает его согласия, на что тот торопливо заявляет: «Отвещаю на вышеупомянутый вопрос: хошу» [Там же]. Невеста также согласна. Теперь Пастор вводит их в мир веселых и пьяных, сочетает во имя мужественных обжор и пьяниц, кабаков и винных погребов, пирожников и пирожных купцов, во имя всех рассказчиков, лгунов и обманщиков и — что примечательно — «всей комедии завотчиков» [Там же, 401]. В речи Пастора мелькают «дозорщики» и «пособщики», девицы, всегда готовые со всеми целоваться и обниматься, и многие изрядные люди. Пастор желает молодым жить, «как те, пьяные и голые, на кабаках весело живут». На том и заканчивается шутовское венчание.

В других интермедиях свадебный обряд представлен в отрывочной форме, хотя есть одна, в которой участвуют жених, невеста, сваха, отец невесты. Это «Интермедия о Гарлитинской свадьбе». Гаер очень хочет жениться, «з женою, своею лапушкою, повеселиться» [Ранняя русская драматургия, 1976, 749]. Для этого он ищет хорошую сваху: «Только бы приставила к месту, высватала бы хорошую невесту» [Там же, 750]. Сваха приходит, чему Гаер несказанно радуется, хочет угостить ее копченым льдом и преподнести чудесные подарки: «а я за твое сватанье куплю треух, / Не зделаю в том никакой обман, / сошью и цыновочной сарафан» [Там же, 752]. Да и сама Сваха, невзирая на набор абсурдных предметов, который ей хотят преподнести, напоминает, что подарки необходимы: «Ты бы меня благодарил / за то хотя бы малым, чем подарил» [Там же]. Жених приходит в дом к невесте, где предлагают угощение, которое замещает свадебный пир.

Гаерская свадьба, как явствует из ремарок, происходит на сцене, но как — сказать невозможно. Мы знаем только, что «Гаер поцелует и возмет за руку, будут венчатся, и будет музыка» [Там же, 761]. Видимо, это венчание мало чем отличалось от того, которое показывалось в «Шутовской комедии».

В комедии под названием «Свадьба однодворцовой дочери», сохранившейся в отдельных ролях, на сцену выходит поп Аверя из Корочарова в паре с Цыганом, явно замещающим Свата. Это он читает роспись о приданом, перечисляя кичку и сороку строченые, «переденку бисером шиту», «косынку з дерева липа» [Там же, 706]. Невеста, видимо, слишком

велика ростом, потому что для поцелуя с ней Цыган приставляет лестницу. Она также лыса и белобрыса. Наряду с Цыганом в этой пьесе действует Сваха, которая и приводит Жениха. Он торопится и просит Попа: «Батюшко, изволь нас венчать, / Да вели ее мне поцеловать» [Там же, 709]. Невеста от него не отстает, она уже давно хочет выйти замуж. Это про нее говорят: «А уж не увидишь ее, как придет ночь, / Понеже она по ночам-те рыщет, / А все Женихов ищет» [Там же, 710]. Так в смеховом варианте снижается свадебный обряд, широко представленный на русской сцене.

Итак, похоронный и свадебный обряды превратились в «охотничком» театре в самостоятельные эпизоды. Похоронный обряд актуализует тему смерти, о которой персоны говорят помногу и не раз. Он приносит «вещественное доказательство» смерти — гроб, вбирающий в себя все ассоциации с этой темой. Общая настроенность этого эпизода контрастирует с модальностью «охотничьего» театра, проникнутого оптимизмом и радостью, которые наиболее полно выражаются в эпизодах свадеб. В них благополучно завершается тема любви, ко всеобщему удовольствию соединяются влюбленные, и все пируют. Эпизод свадьбы строится на таких аксессуарах, как кольца и дары. Выделяется в нем свадебный пир.

Противопоставленные между собой обряды похорон и свадьбы, получившие сценическое оформление, чрезвычайно устойчивы. Примечательно, что без них не обходится, например, современный кинематограф, который в своем отношении к обряду во многом совпадает со старинным «охотничьим» театром. Этот театр знал еще один обряд, который охотно переносил на сцену. Он с удовольствием короновал своих персон. Напомним, что в жизни этот обряд приобрел театральные черты. Так, коронация Анны Иоанновны происходила с «величайшею помпой». «Все это великолепное торжество было организовано, продумано до мельчайших подробностей и разыгрывалось как публичное театрализованное действие» [Старикова, 2000, 136].

На сцене коронация разыгрывается, конечно, иначе. Для коронации ставят трон, выносят царские «регалии». Коронуемых обязательно просят хранить уставы. После следуют поздравления и пир. Примерно так происходят все коронации на сцене. Только в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» этот эпизод расширяется за счет помазания на царство: «Тогда по пришествии к Аданию и благословляет, и елем на него возливати» [Ранняя русская драматургия, 1975, 113]. После того, как Аданий неправедным путем взошел на царство, коронуют Соломона. Среди атрибутов этого эпизода также упоминается «рог святого елея». Пророк



Нафан восклицает: «Да будет радость на душу твою / Еже помазую ты рукою моею» [Там же, 120]. В остальных случаях коронация протекает по правилам светским, театральным. Одно из таинств церкви «охотники» старались не показывать на сцене.

По этим правилам коронуются библейские герои. В «Действии об Есфири» Есфирь венчает на царство Артаксеркс, а «все перстии министры поздравляют» [Там же, 250]. Восходят на трон храбрые рыцари. В «Действии о короле Гишпанском» Королевна коронует Мальтийского Кавалера со словами: «Вижу твою храбрость и силу многу, / Тотчас возложу корону драгу, / Сим венцом короную ты ныне» [Ранняя русская драматургия, 1976, 74]. Не только в ее монологе, но и в ремарках перечисляются аксессуары — корона, скипетр, порфира, держава. Возложив на голову Кавалера корону, она вручает ему скипетр, надевает порфиру, дает в руки державу. Теперь он уже не Мальтийский Кавалер, а новый Король, который по случаю коронации тут же учреждает банкет, «Королевну и сенаторов посаждает. При том же музыка» [Там же, 75]. Все пьют и прославляют государя, после чего уходят гулять в сад. Сажают на трон совсем юных персонажей и женщин. Калеандр, воссевший на трон Туркомана, сходит с него и коронует бывшую возлюбленную Шпиналбу и своего внебрачного сына Шпинадора. Он велит как можно скорее принести регалии, короны, скипетры, порфиры. Начинаются поздравления, и Слава в трубу трубит.

Корона также наследуется. Чтобы представить передачу власти, драматурги сближают эпизоды смерти и похорон с возведением на трон наследника. Так два обряда встречаются на предельно малом пространстве. Царь Целюдор, не чувствуя еще приближающуюся кончину, злится на своих сыновей, которые, как ему кажется, уже подбираются к трону: «Еще это не уйдет, что ты говоришь, печал, скорбь презелну жестоку творишь, будто мя избываешь» [Там же, 152]. Гениюш ему объясняет, что смерть бывает скоропостижной и никто не живет аредовы веки. Потому следует выбрать наследника. Целюдор одумывается и велит принести регалии, которыми наделяет сына. Все поздравляют нового царя, который очень скоро погибает в сражении и потому наступает новая коронация, точно такая же. Опять приносят регалии, царь на другого сына «*порфиру (...)* вздевает, *скипетр и державу вручает и на трон посаждает*» [Там же, 179]. Король Атигрин коронует свою дочь Тигрину и зятя Алколеса, уходя на тот свет: «Уже зело от скорби аз изнемогаю, по себе наследников вас уж оставляю» [Там же, 209]. Умирая, он завещает хранить все регламенты Трапезонской державы.

Если похороны и коронация контрастируют по своему общему настрою, то сближение таких обрядов, как свадьба и коронация только

усиливает всеобщую радость театральных персонажей и зрителей. Калеандр одновременно коронует и женит Партулиана и Харизу. Велит принести перстни драгие для обручения и короны, скипетры и порфиры и призывает «творити веселие (...) днес строго» [Там же, 291]. Вновь следует известное перечисление: «Порфиры златыя на вас надеваю (*порфиру вздевая и надевая короны и вручая скипетры им, глаголет*), короны драгия на главы вздеваю; скипетром владети вам повелеваю» [Там же, 292]. Все поют. «*Между тем приносят напитки и пьют, и пивши, ходят по театру, все веселятца, потом играет веселая музыка*» [Там же].

Под конец пьесы о Калеандре соединяются давно обрученные Тигрина и Полиартес, все еще помнящие свою прежнюю любовь. На их свадьбу прибывают боги с Олимпа, подтверждая все другие бракосочетания и как бы завершая все любовные темы этой пьесы. Полиартес призывает петь «концерты» и заявляет: «Торжественно ныне зде повеселимся, в сицевой кампании купно насладимся» [Там же, 378]. Веселье, и правда, становится торжественным, потому что к пирующим на бочке въезжает Бахус с такими словами: «Изволте гостинец сей мой испивати, аз же вам буду всяко поздравляти» [Там же, 380]. Царь угощает Бахуса, все пьют, сладко «подпивают», по полному стакану вина наливают. Бахус танцует и поет. Так в «Акт о Калеандре» вплетаются мотивы маскарадного веселья и интермедий, доказательством чему служат «простые» речи Бахуса, отличающиеся от выспренных монологов главных персонажей.

Полиартес ставит на царство, кажется, решительно всех персонажей. Он приходит к своей давней возлюбленной Тигрине с особыми дарами, которых хватит на всех. Это «4 короны, 4 скипетра, 4 порфиры (...) дабы тем детей ваших короновати» [Там же, 368]. Аллегорическая фигура Предуведение возвещает «коронации» и велит короновать Тигрину, Калеандра, Алкобеля, Урания, что и происходит. Сенаторы в который раз несут регалии, бьют барабаны, и начинается пир.

Аллегории не только возвещают о коронации, но и сами участвуют в этой церемонии. В антипрологе «Акта Ливерского» коронуется Фортуна. Ее поведут «и посадят на троне, а сами, ставши по сторонам, говорят: «Торжествуй на троне, скипетр управляя»» [Там же, 393]. Эта сцена предвещает коронацию Ливерия, который сожалеет о том, что у его народа нет «скипетродержавца», которым он и становится. Сенаторы подсказывают ему, что он должен принять корону и воссесть на трон: «Взойдите на трон и восторжествуйте, / Продолжая жизнь, всегда ликовствуйте» [Там же, 398]. Теперь вся Англия гремит: «Парфиру подайте, / Дражайшу карону теперя налагайте» [Там же].

Коронаций столь много, что, кажется, этого счастливого мгновения ожидают все главные персонажи «охотничьего» театра. Редко когда этот эпизод остается не развернутым. Только в «Комедии о графе Фарсоне» Кралевна «лаконично» передает своему малолетнему сыну державу, а Французский король его коронует. Реплика гласит: *«Тогда надлежит короновати и петь кант»* [Ранняя русская драматургия, 1975, 410].

Итак, коронация ведет основную тему «охотничьего» театра, тему радости и веселья, приобретающую особо торжественный характер, так как она связана с темой власти. А. Н. Робинсон утверждает, что тема радости в выступлениях монархов переходит в иной регистр. Она принимает значения «благополучного царствования монарха», притом столь энергично, что создается представление о том, что «только монарх может владеть “счастьем”» [Робинсон, 1974, 163]. Его наблюдения над вводными монологами действующих лиц целесообразно распространить на эпизод коронации, который состоит не только из наделения персонажей регалиями власти, но включает пир с музыкой и пением. То есть, как и все другие обрядовые эпизоды, он проявляет синтетический характер.

Таким образом, обрядовые эпизоды в «охотничьем» театре носят чисто светский характер в отличие от тех, которые присутствовали на школьной сцене. Но все же они несут память о ритуале, поддерживают театральность искусства сцены и явно усиливают ее. Это чрезвычайно важно для театра, который еще только разрабатывал свои приемы и явно не был уверен в себе. В обряде он искал опоры, но не в плане разрешения на существование, как это делал школьный театр, а затем, чтобы утвердить свою природу. Этот театр через обряд добивался зрелищности. Его высокие смыслы он никогда не затрагивал, а порой даже осмеивал в интермедияльных пьесах. Он разворачивал обряд в подлинно театральные эпизоды, которые, правда, замедляли развитие сюжета. Таким образом высвобождалась его собственная театральная энергия.

\* \* \*

Если школьный театр через мистерию и литургическую драму обращался к церковным обрядам, «охотничий» — к переходным, похоронам и свадьбе, представляя их в усеченном виде и придавая им определенную долю светскости, то романтики предпочли обрядовость иного рода. Они воспроизводили народный обряд, но не для того, чтобы указать на свою связь с фольклором. Романтики видели в народном обряде смысл и форму, способные преобразовать их искусство.

## Обряд в романтической драме

Перед тем как рассмотреть обряд в романтической драме, скажем несколько слов о театре эпохи романтизма. В идеале он виделся романтикам одной из самых адекватных форм для воплощения картины мира и реализации новых эстетических требований, так как он являл собой синтез, к которому они стремились, утверждая, что поэзия, музыка, пластические искусства суть синонимы. Слово, изображение, движение, музыка сливались в театре. Романтики за это высоко ценили оперу и считали ее самым совершенным видом искусства. Не случайно именно опера стала центром учения Р. Вагнера о синтетическом искусстве. По мнению польского критика и публициста того времени К. Либельта, опера более других жанров способствует эстетическому совершенствованию мира. Мицкевич также тяготел к опере. В его «Дзядях» есть явные связи с ней, что позволило некоторым исследователям даже считать эту драматическую поэму музыкально-драматическим произведением [Kubacki, 1951, 25]. Действительно, музыкальная основа «Дзядов» поэмы не подлежит сомнению.

В театре не только соединялись разные виды искусств. На сцене можно было проявить огромную свободу, которая всегда была востребована романтической эстетикой. Кроме того, драма могла стать полем для экспериментов с жанрами, границы которых романтики стремились нарушить. В драме отчетливо просматриваются эпические и лирические составляющие, что также свидетельствует о ее синтетизме. Мицкевич был уверен в том, что драма есть самое сильное художественное выражение поэзии, что она должна соединять все стихии поэзии истинно национальной. Поэтому драма объявлялась высшей формой поэзии. По словам А. В. Шлегеля, она отвечает бессознательным потребностям фантазии.

Эта фантазия с трудом могла воплотиться на сцене, которая не была приспособлена для решения новых художественных задач. Разрыв между замыслом и его воплощением был для романтиков естествен. Они не совершили революции в искусстве сцены, но подготовили ее своим творчеством. Их театр оставался театром для чтения. Различия между сценическим искусством и литературой они прекрасно осознавали. Зияние между «мечтой» и «действительностью» свойственно культуре романтизма. Мицкевич, например, разделял драматические произведения на «драмы-сочинения» и «драмы-исполнения». «Драмой-сочинением» являются его «Дзяды», хотя они театральны по своей сути уже потому,

что в них Мицкевич обратился к обряду, задав его в названии своего произведения.

В «Дзядях», этой размытой драматической форме, тяготеющей к поэзии, есть основа, явным образом отсылающая ее к театру, точнее, к его истокам. Отношение романтиков к фольклору хорошо известно, и здесь нет необходимости о нем говорить. Но Мицкевич обратился не к отдельным произведениям, песням или сказкам. Он стремился внедрить в свое произведение «обломки давней правды», при этом отнюдь не для того, чтобы разнообразить свой художественный язык. Поэт видел в обряде проявление народной философии, во многом, с его точки зрения, совпадавшей с романтическим взглядом на мир. Он был уверен в том, что обряд наделен «моральной» тенденцией, которую представляет наглядно самым простым способом [Mickiewicz, 1893, 26].

Из народных обрядов поэт выбрал обряд поминовения (дзяды, деды), который, как он пишет в предисловии к «Дзядям», поразил в свое время его детское воображение. Он также «слушал сказки, рассказы, песни о покойниках, возвращающихся на землю с просьбами или предостережениями» [Там же, 25—26], что и позволило ему создать краткое историко-этнографическое исследование, каким, по сути дела, является предисловие к «Дзядям». В нем он сообщал, что этот обряд совершали в Греции и Скандинавии, на Востоке и на островах Нового света. Отмечал, что народные верования в этом славянском обряде существенно дополнились христианскими. Указал, в чем состоит цель обряда — добиться облегчения для тех душ, которые пребывают в чистилище.

Сделав обряд объектом художественного воплощения, Мицкевич сумел проникнуть в его смысл, прочитать его значения и создать свое собственное произведение, в котором обряд стал его смысловым ядром и основой. Он не стремился точно его воспроизвести. Обращался с ним со значительной долей свободы, например, «подправляя» его, чтобы расставить семантические акценты и даже опускал его существенные элементы. На языке обряда Мицкевич передавал романтические смыслы, но именно обряд структурировал драматическую форму его поэмы, так как он всегда несет в себе заряд сценического действия. «Игровая версия ритуала могла стать зародышем драмы и театра уже в силу своей вопросно-ответной агональной структуры, перебрасывающей мост между обменом выпадов в мифологическом поединке и ритуальными прениями-спорами, с одной стороны, с острым, подчиненным развитию конфликта диалогизмом драмы, с другой» [Топоров, 1983, 108]. Таким образом, обряд утвердил театральность «Дзядов», наметив для поэта пути проникновения в природу театра.

Мицкевич, обратившись к обряду, вошел в круг пред-театра, очутился на самой ранней ступени его развития. Момент становления формы был особенно притягателен для него, как для всякого романтика. Воспринимая драму не как застывший канонический жанр, а как вечное становление идеи и формы, поэт писал, что для ее создания нужно пройти путь от песенки к эпосе. Этот путь намечен в «Дзядях». Хотя поэт пишет о становлении театра как о движении от лирики к эпосу, он прекрасно осознает значимость для него обряда, что и продемонстрировал в своей драматической поэме. В синтезированной форме Мицкевич проходит путь от этой архаической точки — обряда — к романтическому театральному представлению, как бы преодолевая замеченное им противоречие между словом и действием, между теорией и действительностью.

Для него связь театра с обрядом была очевидна. Поэт знал, что обряд предвещает театр, писал о связи театра с древнегреческим культом, называл обряд поминовения «пиром козла», уходящим в глубь языческих времен. Древняя поминальная трапеза слилась в его сознании с начальными этапами античной драмы, а также с прусскими и литовскими обрядами. Для поэта обряд — это не только исходная точка искусства театра. Говоря об обрядах разных народов и эпох, поэт в то же время обобщает их. Он решительно заявляет, что вообще всякое искусство есть обряд, вызывающий духов. Это определение содержит в себе указание на тенденцию к сакрализации искусства, свойственную романтизму.

Если принять это определение Мицкевича, то можно сказать, что в его поэме столкнулись два обряда — обряд романтического искусства и обряд народной культуры. В «Дзядях» поэзия шла навстречу обряду, как бы реконструируя истоки театра и даже вновь рождая его [Топоров, 1988]. Он определяет их композицию, наполняет архаическими сакральными смыслами, организует событийный ряд, пронизывает словесный уровень, в устоявшейся форме выражает отношение к жизни и смерти, к основным проблемам бытия, свидетельствует о мире в целом, о месте человека в нем. В народной культуре мир в целом — это мир не только живых, но и мертвых. Между двумя мирами нет непреодолимой границы. Живые и мертвые способны к общению, но происходит оно по определенным правилам, о которых следует сказать, перед тем как обратиться к «Дзядям» Мицкевича, чтобы выявить их обрядовую подоснову.

Основываясь на трудах С. М. Толстой, скажем, что обряду поминовения отводится специальное календарное время. Поминальные дни приходятся на все времена года и называются по-разному: задушины, задушки, дзяды, деды, радуницы, проводы. Весенний обряд приурочен к Фоминой неделе. Летний — к Троице, который, как полагают многие

исследователи, в Польше исчез еще в XVII в. Зимний — к Святкам и масленице (дедовая неделя). Он слабо представлен в польском регионе. Осенний обряд поминовения (Дмитровская неделя, задушки) приходится на ноябрь и в Польше имеет особый статус. Этот обряд совершается дома и длится два дня. В связи с обрядом дом становится опасным пространством, так как души приносят с собой смерть. Весенний обряд поминовения, Радуница, отправляется на кладбище, на могилах близких, и реже дома. В нем участвует не только семья, но и вся деревня. Канун Радуницы иногда называется дедами, также и сама Радуница принимает это название.

Ни один из обрядов — ни осенний, ни весенний — не стал предметом точного изображения в поэме. Как писал в свое время Ю. Голомбек, поэма не является «точным отражением определенного обряда, она даже имеет с ним не много общего и является скорее всего произведением литературного характера» [Gołabek, 1926, 35]. Очевидно, что исследователь имел в виду формальные показатели. На самом деле соответствия с народным обрядом в поэме есть, притом существенные. Обряд, воссозданный поэтом, явно тяготеет к осенним дзядам, хотя в «Дзядях-представлении» наличествует обращение к весеннему обряду поминовения.

В этой части Мицкевич указывает на место проведения обряда — за церковью, за двором, так как священник не допустит чар, барин проснетса, заслышав хор. Во II части «Дзядов» обряд также совершается не в жилище, а в заброшенной часовне, не отмеченной в народной культуре как место поминовения. Мицкевич в предисловии к «Дзядам» пишет, что только в пустых домах, расположенных недалеко от кладбища, можно отправлять этот обряд, и, вообще, это следует делать тайно. Часовня имеет признаки сакральности и выморочности одновременно. Вспомним в связи с этим заброшенную церковь, в которой Хома Брут читает над покойницей. Это пространство отграничено от остальной среды и замкнуто. Отгороженное, оно изолирует участников обряда от остального мира и позволяет появляться персонажам с «того» света. Организация пространства придает событиям, происходящим в часовне, космологические измерения, сталкивая два мира.

Ядро поминального обряда — трапеза, символизирующая жертву предкам. «В центре домашнего поминовения — ночь, когда за необрунным столом “деды вечеряют”» [Седакова, 1979, 125]. У Мицкевича обряд также совершается ночью, до пения петухов. Для поминальной трапезы готовились калачи, пшенная каша, пиво, блины. Ритуальной пищей был хлеб и блюда из зерновых. Она дополнялась ягодами и плодами, на Радуницу — крашеными яйцами. Часть пищи ставилась на стол для членов

семьи, часть оставлялась «душкам» на окне. Для них клались перевернутые ложки. Мицкевич в предисловии к «Дядядам» верно пишет, что по обычаю люди, готовя поминальную трапезу, оставляют различную пищу, напитки, фрукты. Во II части поэмы он приводит список поминальных блюд и расширяет его за счет молока и меда. Упоминает пончики, которые на самом деле входят в рождественскую трапезу, во многом сходную по своей семантике с поминальной. «Характер рождественского ужина славян позволяет прямо сопоставить его с поминками» [Виноградова, 1982, 147]. Зато мак и чечевицу поэт назвал не случайно. Во время поминального обряда зерно полагалось разбрасывать по углам избы. Мак часто сыпали по пути с кладбища, а также на могиле. Мак — одно из наиболее мифологизированных растений и часто встречается как элемент обряда провожания покойника [Судник, Цивьян, 1979].

Дедов приглашали особыми формулами. В «Дядядах» Колдун, вызывающий души, произносит заклинания, не являющиеся вымыслом поэта. Эти формулы сходны, например, с белорусской песней старцев, которая пелась во время дядов (в разных вариантах она была известна Н. Никифоровскому, П. Шейну, Е. Романову): «Mówcie, komu czego braknie, / Kto z was pragnie, kto z was łaknie» — «Святые дяды, / Слетались сюда, / Тяпер скажите нам, / Чого вам треба?». По окончании трапезы произносились формулы выпроваживания, которые Мицкевич также использует. Например, когда исчезает Злой барин, не получив ритуальной пищи, Хор восклицает: «Czy widzisz Pański krzyż? / Nic bierzesz jadła, paroju? / Zostawże nas w pokoju! / A kysz, a kysz!» [Mickiewicz, 1955, 25] — «Видите Господень Крест? / Кто не пьет здесь и не ест — / Убирайтесь прочь от нас! / Кыш! Сгиньте с глаз!» [Мицкевич, 1952, 43].

Поэт дополняет обряд ритуальными действиями вызывания душ посредством огня: пылает и гаснет водка, курятся ароматные травы, горит кудель. Огонь наравне с водой означает границу между тем и этим миром. Можно в этом случае привести сравнение с обычаем на деда «греть покойников», т. е. раскладывать костры на могилах, или проводы русалок с обязательными прыжками через огонь, что должно способствовать восстановлению границы между двумя мирами. Следовательно, Мицкевич сохранил мифологические коннотации в своих нововведениях. Хотя известно, что и на дедах «непосредственно перед ужином старший открывал печную задвижку, дверь или окно, окуривал освященными травами стол и горшки с едой» [Славянские древности, 1999, 44]. Эти ритуальные действия поэт превратил в способы призывания душ на трапезу. Кстати, Девуцу вызывают сожжением благовонного веночка (вспомним о роли венка в девичьих гаданиях).



Такие атрибуты, как льняная пряжа, кудель, ведут свое происхождение из гаданий [Moszyński, 1967, 310, 393]. Польский исследователь Ст. Станкевич уверен в том, что поджигание кудели в давние времена бывало на дзядках. Огонь раздували, дым шел вверх, что помогало душе подняться в небо. По расстоянию же дыма от свечки определялось положение души в загробном мире. Как пишет С. М. Толстая в статье о дзядках во II томе «Славянских древностей», «в ожидании прихода душ перед началом ужина все следили за пламенем горящей свечи и по ее миганию старались определить, сколько душ пришло в дом» [Славянские древности, 1999, 44]. Следовательно, Мицкевич и здесь остался в круге народных мифологических представлений.

Он в значительной степени сохранил структуру поминального обряда, хотя и отклонился от него, но вовсе не для того, чтобы расцветить его, а чтобы поддержать глубинный смысл своей поэмы. Передавая смысл обряда, поэт его не копирует. Он вносит в него значительные изменения, как бы осознавая, что ритуал не всегда бывает жестко зафиксирован. У него участники обряда лишь готовятся к совместной трапезе живых и умерших, призывают души, которые появляются, но среди них только Дети уносят с собой символ жертвы. Злой барин алкал пищи, но не мог ее получить. Девица отказывается от жертвенной трапезы. Так Мицкевич разнообразит поведение «душек». Всех этих персонажей выпроваживают, но ядро обряда — трапеза — остается за пределами романтических дзядков. Так поэт, опираясь на обряд, в то же время нарушает его правила.

Примечательно, что одновременно он восполняет обряд другими мифологическими мотивами, например, связанными с рождением. Дети в «Дзядках», чтобы восполнить свое загробное существование символом страдания, отказываются от сладких угощений и просят два зерна горчицы. В первом варианте этой части «Дзядков» Мицкевич назвал не горчицу, а перец. По народным представлениям перец и горчица предотвращали смерть. Их использовали с ритуальными целями, чтобы избежать опасности [Wantowska, 1958, 263—264]. В старой Литве, по свидетельству Э. Ожешко, новорожденным мазали губы соком полыни. Так, появление на свет связывалось с горечью, и концепт горького сочетался с представлениями о жизни и смерти. У Мицкевича горечь означает страдания, через которые должен пройти всякий человек. Итак, поэт предпочел показать те действия, которые предшествуют трапезе или следуют за ней. Тем не менее, глубинная связь мифопоэтической системы «Дзядков» с народной мифологией сохраняется.

Обряд поминовения во II части «Дзядков» распадается на четыре эпизода. Все персонажи — Дети, Злой барин, Девица, Призрак — находят-

ся в едином семантическом поле и действуют сходно. Они появляются и исчезают, только Хор и Колдун остаются на своих местах. В первом варианте II части поэмы обряд поминовения вел Священник. В окончательной редакции Мицкевич заменил его Колдуном. В «Дзяддах-представлении» также действует Колдун, который жалуется, что священник не позволит совершать обряд, считая его чарами. Если замена ведущего обряд во II части поэмы и делалась из предосторожности, то поэт все равно остался в круге архаических представлений о священнике и колдуне. Их боялись, как боятся чужих. «Это отчетливо проявляется в приметах, в которых священник ясно заменяет языческого колдуна (несчастливая встреча), и заговорах, где колдун и клирик наравне выступают как носители опасности, а также в эротических сказках, сатирическая функция которых явно вторична по отношению к магической и колдовской» [Лотман, Успенский, 1982, 113].

Итак, Колдун (Guślarz) руководит обрядом, ведет действие. По его заклинаниям появляются и исчезают души. При этом в его характеристике мерцают значения, входящие в комплекс тех, что связаны с образом романтического поэта, на что указывает и само наименование этого персонажа — guślarz. Колдун приближается к поэту, но к поэту-жрецу, а не певцу или пророку [Топоров, 1989, 15]. У Мицкевича в обряде участвует Хор, почти никак не детализированный, хотя для проведения этого обряда должна собираться семья и близкие ушедших из этой жизни. Ведет его старший в семье. Хор во главе с Колдуном последовательно призывает на трапезу души умерших. Они появляются на мгновения и исчезают в свой таинственный мир, вызывая то сочувствие, то презрение и негодование.

Повторим, что в народной мифологии существуют представления о «том» и этом мире. «Тот» мир также делится надвое, ибо его населяют «чистые» и «нечистые» покойники. «Чистые» — это те, кто перешел в иную жизнь регламентированно. «Нечистые» — те, кто не дожил или пережил свой век, умер неожиданно, насильственной смертью, покончил с собой. Мицкевич призвал на поминальную трапезу тех, кто умер «неправильно», в чем видится главная особенность романтических дзядов. Он представил их принадлежащих к разным стихиям, чего нет в народной мифологии. Колдун зовет тех, кто мерзнет на дне речки, таится в сухом дереве, пылает в кипящей смоле, носится по воздуху. Это явно литературная традиция, органично вплетающаяся в поэтически интерпретированный обряд поминовения. Кроме того, поэт упомянул тех, чья душа не может расстаться с телом, т. е. склонных к оборотничеству, а также духов «срединных», не могущих окончательно занять место на том свете.

Обряд поминовения совершается для тех, кто уже покинул земной мир, — для дедов, душ родителей, вообще мертвых [Славянские древности, 1999, 43]. Души, приходящие на обряд поминовения, страшны живым, так как воплощают смерть. Если их плохо принять, они навредят, потому поминальные дни называются «злыми» праздниками. От них зависит благополучие, здоровье, богатство и сама жизнь. Особенно всеильны предки, отправившиеся на тот свет. «Считалось, что тем, кто плохо поминает предков, они мстят бедами и убытками в хозяйстве» [Славянские древности, 1999, 43]. Мицкевич не призвал на дяды ни родителей, ни близких участников обряда. Правда, Дети зовут свою маму, которая никак не вычленяется из Хора, а Злой барин узнает своих крестьян. Трансформируя обряд поминовения в романтическую поэму, Мицкевич, как уже говорилось, вводит дополнительные обрядовые мотивы в эпизоде с Совой, воплощающей душу бедной крестьянки, притягивающем еще один обряд. При жизни Злой барин отказал ей в куске хлеба в рождественскую ночь. В это сакральное время каждый был обязан разделить трапезу с неимущими. Если в дом не приходили нищие, то посылали за бедными соседями или ставили специальную посуду для возможного гостя. По традиции ему обязательно давали кусок хлеба — важную часть ритуального угощения. Зазывались также силы природы — мороз, тучи и даже лихорадка — с целью их задобрить, умиливать [Толстая, Виноградова, 1988, 97].

Рождественская трапеза, как и обряд поминовения, таила в себе связь живого и мертвого, поддерживая ее идеей искупления. «Вера, что души умерших посещают свои бывшие дома в поминальные дни и в сочельник, очень широко распространена у западных славян (...) любой пришедший гость в сочельник — особа священная. По нему гадали о своем благополучии, с ним совершали некоторые магические обряды» [Виноградова, 1982, 195]. И эту «священную особу» Злой барин не пустил на порог. Он не просто нарушил законы гостеприимства и милосердия, но пошел наперекор мифологическим традициям, по которым всякий гость является заместителем пришельца с того света. С введением этого эпизода усиливается обрядовость «Дзядов».

Поэт во многом нарушил правила проведения обряда, отстранился от мифологических представлений о границе между миром живых и мертвых. Она отмечалась через код зрения. Прибывших на трапезу никто не мог разглядеть, хотя считалось, что существуют некоторые способы, с помощью которых их все же можно увидеть. Для этого, например, нужно было смотреть через хомут на дверь, откуда должны появиться «душки», или в замочную скважину. Зато существовало множество зна-

ков того, что деды побывали в доме. Чтобы высветлить идею связи двух миров, поэт позволил представителям двух миров видеть друг друга, что в обряде невозможно. Слепота, незрячесть — это атрибут «того света», означающий барьер между двумя мирами. Вспомним Слепого старца из I части «Дзядов», гоголевского Вия или обряд провода русалок. Девушку, которая изображала русалку, полагалось вести под руки, как слепую [Виноградова, 1986, 38]. Поэт также позволил мертвым и живым говорить друг с другом, что обрядом никак не предполагалось.

Он привел на дзяды самоубийцу, Призрака. Самоубийцу поминали обычно на Троицу (Навская Троица). Мицкевич, таким образом, показав самоубийцу на дзядах, поступил в соответствии с правилами поминовения вообще. Поведение этого персонажа более верно в ритуальном отношении, чем прочих мифологических персонажей. Но он видит участников обряда, как и они его. С его появлением обряд окончательно поглощается романтической поэмой. Этот персонаж отвлекает ее действие от обряда и нарушает его.

В IV части поэт вызывает из небытия чувства, юность, мечты, порыв к свободе. Сам обряд здесь не совершается. Зато о нем не раз говорится. Уже первая реплика Священника вводит его. Он объясняет детям, что сегодня особенный день, день поминовения душ, терпящих муки в чистилище. Неожиданно появившийся Густав «на собственном примере показывает, что из-за отсутствия официального религиозного пути, который бы распространялся и на романтическую индивидуальную любовь, он должен вечно страдать» [Masłowski, 1978, 33—34].

Отшельник — Священник — это известная пара в романтической литературе. Она всегда означает столкновение двух противоборствующих начал, двух точек зрения на мир — реальный и мифопоэтический. Может эта встреча знаменовать противоположение небесного и адского. Члены этой пары выступают как Монах и Оборотень в «Песнях западных славян» у Пушкина, у Мериме. Присутствует этот мотив у Байрона «Путешествие Чайльд Гарольда», «Манфред». Пара: Отшельник — Священник обрела философское значение, на что указал В. Вейнтрауб, сопоставляя IV часть «Дзядов» с диалогом Шеллинга «О связи природы с духовным миром» [Weintraub, 1982, 29—31], на котором следует остановиться особо.

В диалоге немецкого философа семантическим ядром является день всех святых, день поминовения. Священник и врач, наблюдающие этот обряд, беседуют с ученым монахом и некоей Кларой. Мнения священника и врача расходятся так же, как Священника и Густава у Мицкевича. Общий смысл диалога сводится к утверждению связи двух миров,

возможности проникновения в «тот» мир. Шеллинг развивает идеи Сведенборга, которые впоследствии стали важным источником для сложения мировоззрения Мицкевича.

Сходство философского диалога и романтической драмы тем более примечательно, что польский поэт никогда не читал диалога Шеллинга, написанного в 1816—1817 гг. и опубликованного только в 1861 г. Совпадение избранной ими темы знаменует общее движение романтической мысли и не является следствием литературного влияния или заимствования. Перед нами еще одно доказательство того, что романтики творили в едином пространстве, где их произведения приобретали определяемые этим пространством свойства, приметы текстового бытия [В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян].

Встреча Священника и Отшельника происходит в осенние задушки. «Новая ночь дядюв разыгрывается в доме Священника, замкнута в стандартные рамки приема гостя в семейном кругу» [Skuczyński, 1988, 17]. Ее приуроченность обогащает диалог Священника и Отшельника множеством мифологических значений, превращает их свидание после долгой разлуки в столкновение двух миров, двух философий. Эта встреча становится еще одним вариантом обряда поминовения романтической любви, напрямую, правда, не связанного с народным обрядом. Это — обряд, принявший черты литературности, что не лишает его мифологических значений. Этому содействует не только время действия, но и расстановка персонажей.

Священник выступает с той же функцией, что и Колдун, ведущий обряд во II части «Дядюв». Дети Священника, носители непосредственного восприятия, чутко улавливают смысл происходящего в доме их отца. Они встают в позицию Хора из II части. Страшно пугаются пришельца, как бы почувствовав его «другую» природу: «Ach trup! trup! Upiór, ladaco! / W imię Ojca! / ...zgiń, przepadaj!» [Mickiewicz, 1955, 40] — «Мертвец! Мертвец! Злой дух из ада! / Во имя Господа!.. сгинь, скройся!» [Мицкевич, 1952, 55]. Их реплики призваны оттенить необычность и сверхъестественность данного эпизода.

Отшельник замечает всех пришельцев с того света, появляющихся на дядях во II части, но, конечно, прежде всего Призрака. Он ведет тему любви, поднимаясь от условной романтической истории неразделенного чувства, приведшего к самоубийству, до философских обобщений. Так IV часть поэмы оказывается параллельной по смыслу второй. Она в новом, внешне «реальном» (если уместно так сказать) контексте вторит ее семантике и также выказывает черты обрядовости, пусть и неотчетливые. II и IV части, следовательно, однородны, а их персонажи вступают между собой в отношения, построенные аналогично.

Мицкевич не просто описывает несчастную и великую любовь Отшельника. Его рассказ о том, какой трудный путь ему пришлось преодолеть, косвенно вызывает к жизни еще один обряд — колядки. Его следует отметить, тем более, что все народные обряды не разобщены между собой и образуют единую систему. Все они имеют общие формальные и семантические показатели. Их внутреннее сходство интуитивно почувствовал Мицкевич и даже прямо сказал о колядовании в «Дзядях-представлении». Колдун замечает, что шествие на кладбище с ритуальной пищей — это не обходы дворов на Новый год, а тихое пение хора — это не песни колядников. Сделав это сравнение в «Дзядях-представлении», поэт, может быть, неосознанно опирался на отдельные мотивы колядования в IV части поэмы, о которых упомянул в первой.

Колядующие приходят в основном поздним вечером или ночью. Появляются они раз в год. Идут они издалека в поисках двора хозяина. Называют себя «непростыми гостями», «Божьими слугами», приносящими радостную весть. Призывают хозяев достойно встретить их и щедро одарить [Виноградова, 1982, 129]. Эти обрядовые посещения всегда воспринимались «не без настороженности и страха» [Там же, 22]. В речах колядников постоянно присутствовали формулы угрозы [Там же, 129—133].

Отшельник сопоставим с образом путника, пришедшего издалека, т. е. из иной, нездешней страны. «Путники-колядники шли, преодолевая мутные реки, грязные грязи и переплывая море» [Виноградова, 1982, 154]. Примечательно, что в белорусских волочечных песнях этот персонаж выглядит так же. Фольклорный путник с того света обязательно носит истоптанные башмаки, у него замерзшие ноги, он в промокшей одежде: «Ишли-бряли волочёбнички / По цямной ночи да по грязной грязи, / Волочилися да й обмочилися» [Там же, 155]. Отшельник приходит в дом Священника, когда уже стемнело. Его приход совпадает с днем поминовения всех усопших. Очень давно, в той жизни, Отшельник бывал в этом доме, но его все забыли. Хотя он и не называет себя «непростым гостем», но таковым является, о чем свидетельствует реакция Детей на его появление. Густав, как колядники, ведет себя недоброжелательно.

Священник приглашает Отшельника к столу, что можно считать семантической параллелью поминальной трапезе. Он спрашивает у Густава, кто он и откуда, приглашает погреться у огня, предлагает еду и питье: «Skąd przychodzisz tak nierano? / Kto jesteś? jakie tve miano?» [Mickiewicz, 1955, 40] — «Куда бредешь в ненастье поздней ночью? / Кто ты такой? ...Как звать тебя» [Мицкевич, 1952, 55]; «Kiedy tak chwalisz mój dom i kominek, / Partz, oto ogień służąca nakłada, / Siądź i pogrej się...» [Mickie-

wicz, 1955, 42] — «Мой дом ты хвалишь так и мой очаг? / Будь с нами! Садись, погрейся — сделай одолжение!» [Мицкевич, 1952, 57]; «Posił się; wraz przyniosę jadło i paroje» [Mickiewicz, 1955, 44] — «Ты подкрепишь. Я приготовлю ужин...» [Мицкевич, 1952, 58].

Если иметь в виду, что все это происходит в поминальный день, то оказание гостеприимства можно считать связанным с обрядом поминовения. Так появление Густава становится приходом «оттуда», ибо гость всегда отражает перевоплощение «своего» в «чужое», происходящее при совершении обряда. Подосновой сюжета IV части «Дзядов» является мифологема приход умершего в страну живых — общая и для переходного обряда поминовения, и для обходного, т. е. для колядования. Этот приход приурочен ко дню поминовения всех усопших (осенние задушки), что усиливает значимость каждой детали беседы и поведения главного персонажа. Отшельник следует правилам проникновения из одного мира в другой.

Напомним, что поминальный обряд заканчивает цикл обрядов. Ему предшествуют похороны, и с ними он имеет много общего [Исследования, 1990]. В IV части «Дзядов» присутствуют мотивы похоронного обряда. Они сквозят в жалобах Густава, сходных с погребальным плачем, перекликаются с ним по характеру и содержанию, что вновь говорит об обрядовости «Дзядов». сетования на холод, усталость, тяготы пути присутствуют в похоронных плачах, в них обычно рассказывается о трудностях перехода в тот мир.

Кроме того, в погребальном фольклоре огромное значение имеет образ дома [Невская, 1982]. Покойный, по мифологическим представлениям, покидает не только близких, но и свой дом. Дом — это не функциональное жилище, не просто крыша над головой, а одухотворенное существо, которое страдает наравне с людьми, утратив хозяина. Таким образом, дом оказывается тесно связанным с жизнью. Он способен ее символизировать.

Дом отражает состояние семьи и хозяина дома, чутко реагирует на изменения в их жизни. Со смертью хозяина он разрушается, как бы повторяя путь, пройденный хозяином в небытии. «Дом покойника противопоставляется дому живого как разрушающийся, гибнущий, темный, холодный» [Там же, 121]. Во всех плачах, которыми провожают хозяина, он описывается как брошенный, разрушенный, переставший быть надежной защитой от тягот жизни и от смерти. Более того, он может олицетворять смерть и идентифицироваться с ней. Так проявляется глубокая внутренняя связь человека и жилища. «Через код дома в плачах передается противостояние жизни и смерти» [Там же].

Соотношение и взаимодействие двух миров, противопоставление жизни и смерти в IV части «Дзядов» реализуются в образе дома, заключающем в себе архаические представления о смерти и загробном мире. В поэму дом входит на правах «реальности». Отшельник рассказывает о доме своей умершей матери. Так начинается сравнение дома мертвого с домом живых, домом Священника — обжитым, уютным, объединяющим трапезой и молитвой всех членов семьи и гостей. Дом матери активно приобретает развернутые мифологические коннотации.

Густав рассказывает, что застал дом своего детства в руинах. Он разрушился, и теперь, как человек, медленно умирает. Рассказ о нем насквозь мифологичен. Еще в монологе о любви Густав как бы невзначай бросает реплику: «Nie tam domu; gdzie przyjdę, tam posłanie moje» [Mickiewicz, 1955, 65] — «Нет спальни у меня, сплю нынче, где попало» [Мицкевич, 1952, 77]. Затем подробно развертывает картину опустевшего дома. Так возникает образ дома — пустого, заброшенного, почти развалившегося. Со смертью матери он потерял границы, которые отделяли его от внешнего мира, — сломан забор. В усадьбе, как на кладбище, все заросло мхом и полынью. «Niedawno odwiedzałem dom mojej nieboszczki matki, / Ledwie go poznać mogłem! już ledwie ostatki!» [Mickiewicz, 1955, 74] — «Недавно посетил я дом покойной мамы / Все, все разрушено. Едва узнал я прямо! / Руины, пустошь, тлен...» [Мицкевич, 1952, 85]. Старая собака сторожит ворота без замка. Эти ворота в повествовании Густава тут же превращаются в рассыпающийся забор: «Z płotów koły, z posadzek wujęto kamienie» [Mickiewicz, 1955, 75] — «Разбитые калитки, / В траве перед крыльцом лежат паркета плитки» [Мицкевич, 1952, 85]. Это — дом без хозяина, дом, подвергшийся разбойному нападению. Поэт даже ввел эпизод с ночными грабителями. Он построен столь детально, так явно выделен в тексте, что мифологическая подоснова мотива дома после смерти хозяина не вызывает сомнений.

Какой хозяин умер? С помощью известного мотива — верная служанка встречает хозяина, вернувшегося с чужбины, — Мицкевич вводит тему смерти Густава: «O paniczu nie słyhać, pewnie już nie żyje» [Mickiewicz, 1955, 76] — «Где ж барич молодой? — Должно быть, тоже помер!» [Мицкевич, 1952, 86]. В доме слышен странный стук, обычно предвещающий появление пришельцев из другого мира. Встреча Густава со старухой-служанкой, которая появляется неожиданно, — это встреча двух привидений. Только один появился из загробного мира, а другая — из светлого мира детства и юности героя. Кроме того, дом несет на себе печать смерти матери Густава.

В IV части «Дзядов» явно звучит тема матери. Романтический герой, отторгнутый социумом, противопоставленный ему, разрывающий



узы с семьей, обычно сохраняет духовное родство с матерью. Но Мицкевич говорит о нем, опираясь на образ дома, притом опосредованно. Л. Г. Невская пишет: «Мать — опекунша дома / семьи (...) образует с ним такое единство, что осиротевший ребенок лишается не только матери, но и дома, со смертью матери подвергающегося разрушению» [Невская, 1983, 201].

Густав осиротел, у него нет дома, и сам он пришелец из другого мира. Тема смерти, таким образом, усиливается благодаря коду жилища. Дом этот не только покойной матери Густава, но и его собственный. Пустой, заброшенный, он символизирует и его собственную смерть. Таким образом, тема смерти вписана в смысловое единство IV части поэмы через мотив дома, организующий семантическое пространство народных похоронных плачей. Он одновременно проводится в «реальном» ключе и в мифологическом. Заметим, что в письме к Я. Чечоту поэт явно мифологизировал посещение собственного родительского дома.

Создание портрета матери не является творческой задачей поэта, зато огромное внимание он уделяет состоянию дома после ее смерти. Произошло это не потому, что поэт решил сделать лирическое отступление и задался целью описать таинственные развалины. Сознательно или бессознательно, он следовал мотивам народной культуры. В предельно сжатой и тщательно закодированной форме поэт воссоздал представления о жизни и смерти, о смыслах человеческого бытия, опосредованно опираясь на похоронный обряд.

Об этом обряде Мицкевич вспоминает еще раз, когда вводит мифологический мотив: свадьба / похороны. Свадьба и похороны — это переходные обряды. Они символизируют переход к другой жизни, то есть от своих к чужим. Только обряд похорон однонаправлен. Он приводит в страну смерти, а обряд свадьбы в конечном итоге «воскрешает» невесту для новой жизни в «чужом» мире. Смерть и свадьба в народных представлениях настолько тесно связаны, что могут служить друг для друга источниками для образования переносных значений. Соединение элементов свадьбы и похорон встречаются в свадебном ритуале и в погребальных плачах.

В похороны девушки, холостого мужчины включаются элементы свадебного обряда (подруги, подвенечный наряд). Прослеживается соединение этих мотивов и в песнях (смерть как свадьба на чужой стороне), в гаданиях, в загадках, где одно и то же явление может предвещать или обозначать и свадьбу, и смерть. Свадьба может кодироваться через смерть. Чужое пространство в свадебном обряде воспринимается не только как пространство жениха, его семьи и рода, но и как пространст-

во другого мира, «того света». Граница, т. е. место, в котором останавливается свадебный поезд, является одновременно границей двух миров, а не только двух родов. Пространство свадебного обряда воспринимается как двойственное [Байбурин, Левинтон, 1978].

Устойчивое противопоставление свадьба / похороны возникает в беседе Густава со Священником о его покойной жене: «Ach, i moja współniczka szczęścia i niedoli, / Małżonka moja, którą kochałem tak szczerze!..» [Mickiewicz, 1955, 56] — «Расстался я с возлюбленной женою, / Моей подругой в счастье и в несчастье» [Мицкевич, 1952, 69], — говорит Священник. Густав тут же замечает, что это ее вторая смерть, что в первый раз она умерла, когда была жива: «Żona twoja przed śmiercią już była umarłą» [Mickiewicz, 1955, 57] — «Жена твоя была мертва еще живая!» [Мицкевич, 1952, 70].

Затем развивается типичный фольклорный мотив смерти через брак [Байбурин, Левинтон, 1990]. Мицкевич в столкновении похорон и свадьбы стремится отразить представления о жизни и смерти, создать сложный комплекс ассоциаций, углубляющих и дополняющих темы двоемирия и вселенской любви. Густав определенно описывает свадьбу как смерть. Священник не должен сокрушаться из-за смерти жены. Она умерла в тот момент, когда переступила порог дома мужа. Ведь девушка похоронена в тот момент, когда ее называют женой. Она отказывается от всего того, что ее окружало, от всех тех, кто был ей дорог. Стоя на чужом пороге, она находится на границе двух миров — своего и чужого. «Gdy na dziewczynę zawołają: żono! / Juz ją żywcem pogrzebiono! / Wyrzeka się przyjaciół, ojca, matki, brata, / Nawet... Słowem, całego wyrzeka się świata, / Skogo stanęła na cudzym progu!» [Mickiewicz, 1955, 57] — «Дева, нареченная женою, / Как будто заживо сокрыта под землю! / Ведь от отца, от матери, от брата / И ото всех, ей дорогих когда-то, / С чужого отреклась она порога!» [Мицкевич, 1952, 70].

Мотив свадьба / похороны в этой части «Дзядов» переплетается с романтическими представлениями о жизни без любви как смерти духа. Возлюбленная Густава как бы жива, но она постепенно умирает, хотя полна сил, здоровья, красоты: «Kwitnie życiem, Kwitnie zdrowiem, / Taką śmiercią umarła (...) straszniejszą daleko, / Gdy trup z rozwartą, ot tak, powieką» [Mickiewicz, 1955, 60] — «Ее жизнь цветет, она цветет здоровьем... Такой страшной смертью умерла, она страшнее, чем мертвец с открытыми глазами». Заканчивается этот монолог рассуждением о вечной смерти — именно так намеревается умереть сам Густав.

Еще раз свадьба и похороны, жизнь и смерть сближаются в воспоминании о свадьбе возлюбленной. Густав падает без чувств под окнами ее

дома — умирает — сходит с ума. Так стягиваются воедино все возможности отчуждения от мира романтического героя. Густав сравнивает этот день с днем Страшного суда. В соответствии с «прообразом» этого мотива смерть (безумие, потеря чувств) происходит во время пира, танцев, веселья [Цивьян, 1973, 99]: «Jak trup samotny, obok weselnego tłumy, / Leżałem na zroszonej gorzkim płaczem darni» [Mickiewicz, 1955, 81] — «Там веселились. Я, как труп безгласный, / Лежал в траве, слезами орошенной» [Мицкевич, 1952, 91].

Итак, и IV часть поэмы поддерживает обряд — не только поминальный, но и колядование, похоронный, свадебный. Поминальный обряд не стал ее акциональным планом, но зато участвует в сложении ее семантики. Все его варианты не развернуты, существуют в виде аллюзий (трудный путь, заброшенный дом, смерть / свадьба) и подчинены теме любви. Из таких тематических взаимодействий вырастает IV часть «Дзядов».

В этой части можно усмотреть примечательную тенденцию к расширению картины мира. Густав в своих монологах неоднократно обращается к туманному пейзажу. Его очертания размываются, а реалии превращаются в многозначные символы, одновременно меняя свою форму. Это пространство, противопоставленное дому Священника, создается в воображении Густава. Не в доме и не в долине разворачивается истинное, но скрытое действие этой части. Это — космическое пространство, образуемое теми смыслами, которыми оперируют персонажи «Дзядов», играющие мистерию любви. Эта мистерия создает на земле и ад, и рай, обрекает на чистилище.

Так пространство вытягивается по вертикали, повторяя строение христианского космоса. Оно творится в поэме не сразу, а с разворачиванием концепции романтической любви, не исчезающей и после смерти: «Chyba tam! Gdy nad podłym wbijemy się ciałem, / złączy się znowu jedność, dusza z duszą zleje» [Mickiewicz, 1955, 53]. — «А что там! Может быть, расставшись с плотью грубой, / Сольются, наконец, душа с душой, как прежде» [Мицкевич, 1952, 66].

IV часть завершается, как и начиналась, упоминанием дзядов. Поминальный обряд как бы скрепляет ее. Вспоминая этот обряд как самый прекрасный праздник, как свидетельство того, что мир одухотворен, Густав просит Священника вернуть его во всей его первозданности. Он решительно не принимает новой обрядности, в которой близкие покойного стараются выказать не печаль, а свое богатство. Но слеза бедного человека перевесит пред Господом фальшивые слезы и новую глупую обрядность — платный кортеж и печатные сообщения о кончине близких, которые затмевают истинный смысл похорон и ухода в тот мир. Не

только скромную свечу поставит простой человек на могилу. Он принесет молоко и мед, мукой посыплет могилу, т. е. совершит обряд жертвоприношения, в котором раскрывается глубинная связь двух миров. Священник упирается. Он твердо уверен в том, что дзяды не нужны, что это предрассудок, с которым следует бороться. Так в диалоге Густава и Священника разум и просвещение спорят с верой и чувством, а новая обрядность противопоставляется народной.

Теперь обратимся к «Дзядам-представлению», которую Ю. Клейнер называл драмой мировоззрения. Мицкевич здесь изображает обрядшествие, фиксирует движение к сакральному пространству, к кладбищу, где должен произойти обряд поминовения. Колдун ведет на кладбище крестьян, которые несут жертвенную пищу. Он призывает участвовать в обряде всех, кто «отчаивается, вспоминает и желает». Значит, сам обряд здесь не представлен, к нему лишь приближаются все персонажи этой части.

Густав, блуждая по лесу, встречает посланца того мира, Черного Охотника. Опять перед нами пара героев: посланец того мира (Охотник — это один из вариантов неприкаянных душ) и страдающий человек. Они становятся носителями главных смыслов I части. Действие ее еще только обещает развернуться. Шествие на кладбище и юные герои, еще не встретившие друг друга, — это «двудольное зерно» всех частей «Дзядов». «Дзяды-представление» экспонирует их ведущие темы и пробует переложить на язык театра. Они концентрируются в балладе «Заклятый юноша» — значимой вставке I части.

В III части «Дзядов» нет поминального обряда как такового. Только заключительная, девятая сцена имеет некоторые его реминисценции. Вызванный на дзяды Женщиной в трауре, еще одной ипостасью вечной возлюбленной, Конрад несет в кибитке по заснеженным дорогам, следуя по пути изгнанников, предсказанному Петром. В этом эпизоде сливаются мифологическая и патриотическая темы, темы романтической любви и служения отчизне.

Указание на обряд содержит дата преображения Густава в Конрада: 1 ноября 1823 г. Это день всех святых, день поминовения. Потому можно сказать, что и III часть «Дзядов» зависит от обряда. «В виленских «Дзядах» к нам приходили души знакомых и родных, просили помочь и облегчить страдания и оставляли взамен предостережения от ошибок на пути жизни. Дрезденские «Дзяды» ведут нас на другой праздник умерших, на котором появляется вставшая из гроба национальная традиция, чтобы удостовериться, что кровь героев была пролита не напрасно, чтобы напомнить об идеалах героизма, свободы, человечности, которые

делают народ великим и благородным» [Życzyński, 1932, 63]. Из виленского процесса над студентами поэт создал трагическую картину неправого суда и отомстил судьям за изгнание, солдатские погоны и кандалы друзей юности. Он сохранил память о филоматах, которые под его пером превратились в символ и легенду. Потому и эту часть можно считать обрядом памяти, памяти о погибших. Она — поминовение трагических событий, предвещавших революцию 1830 года. Это тоже дзяды, но национальные, политические.

В этой части Мицкевич обращается еще к одному обряду — церковному обряду изгнания дьявола. Его проводит священник Петр, который хочет излечить Конрада от безумия. Этот обряд, как и другие, Мицкевич не стремился воспроизвести в точности. Петр не имеет при себе обязательных епитрахили и святой воды, которой должен был бы окропить безумца. Он действует только словом. Не может быть, чтобы Мицкевич не знал этих деталей обряда. Мир, где мертвые опекали живых, а дьявол скучал в аду и, появившись на земле, бил окна в костеле, был ему хорошо знаком. Он знал, как происходит обряд изгнания дьявола, но предпочел выявить его суть и столкнуть между собой силы добра и зла.

Можно сказать, что поэт даже снизил его, переведя в комический диспут Петра с дьяволом. Данный очень сжато, он поддерживает обрядовость всей поэмы. Сцена экзорцизмов — не только дань традиции комического изображения посланцев ада. Она знаменательна как столкновение священника и богоотступника. Петр здесь выступает как искренний носитель веры. Конрад же колеблется в вере и даже вызывает Бога на спор. Но Петр спасает грешника, изменяет и обращает. Изгнание дьявола реализует тему сражения добрых и злых сил в душе человека. Петр побеждает дьявола, и Конрад рождается заново, чтобы служить людям. Изгнание злых сил, как известно, входит в обряд крещения [Kubacki, 1949, 50, 51]. В этой сцене слышны отзвуки мистических учений эпохи.

Итак, в «Дзядях» прежде всего просвечивает поминальный обряд. Он воспроизводится подробно, хотя с отступлениями и изменениями. Обряд начинается и заканчивается поэму, выступая ее внутренней рамой, чье семантическое содержание явственно перекликается с содержанием всех частей поэмы, но особенно II и IV. Другие обряды появляются в свернутом виде. Поминальный обряд, восстанавливающий миропорядок, связывающий ушедших с живущими, Мицкевич сделал семантическим ядром поэмы. Он создал свой вариант обряда, неполный по сравнению с народным и измененный. Это не архаический обряд во всей его полноте. Поэт преобразовал мифологические знания о мире, зафиксирован-

ные в нем. Он существенно дополнил его темой любви. Так из обряда вырастает доминантная тема романтизма, но значимость его при этом не исчезает.

Во взаимодействии тем любви и памяти создается напряженность смыслов всей поэмы. В этой напряженности, приводящей порой к тому, что две ведущие темы поэмы разрываются, но всегда ненадолго. Тут же происходит соединение мира живых и мира мертвых, а также превращение живого мира, если он безлюбобен, в опасную зону смерти. Мир мертвых, если в нем живет чувство и существует любовь, напротив, обнаруживает способность к жизни. Любовь становится силой, преобразующей не только мир, но и пронизывающей смерть. Обращение к обряду в «Дзядях» превратило тему любви в надмирную [Piwińska, 1984, 568].

В «Дзядях» колеблются, взаимно обогащаясь, две системы художественного самопознания, «когда предметом “драматизации” становятся отношения людей и природы и когда они заменяются межсубъектными отношениями» [Малявин, 1985, 218]. Тема памяти, заложенная в дзядях, возвеличивает любовь, переводит ее в разряд космических величин. Она же наполняет обряд живым смыслом. Так в обряде поэт претворил романтическую философию любви. Обращение его к народной мифологии переводит «Дзяды» из разряда романтических произведений, колеблющихся между театром и литературой, в разряд обрядовых текстов. «Дзяды» становятся подлинным обрядом польской культуры. Направляя поэму к обряду и полагая искусство обрядом, Мицкевич превращал свое произведение в обряд, обряд поминовения, но уже не предков, как в народном обряде, а юности, свободы и любви. «Такова в сущности функция всякого ритуала — в кризисный, гибелью грозящий час восстановить утрачиваемое status quo, вернуть угрожаемую жизнь к порядку истории, к времени в его органических и плодотворных связях. Подлинный ритуал восстанавливает не только время, но и всех, кто участвует в нем и, в частности, совершает его» [Топоров, 1989, 16]. Ритуал памяти разрешает Мицкевичу выразить «понимание значения и функции театра и вообще искусства в обществе» [Masłowski, 1978, 33].

Черты обрядовости можно усмотреть и в «Не-Божественной Комедии» Красиньского. Они присутствуют в «Первой части Комедии», в эпизоде «Венецианские подземелья». Поэт проводит тему страдающей родины через погребальный обряд. Он представляет, как ее тело покоится на роскошном мрачном катафалке, окруженном черным занавесом, серебряными орлами и знаменами. Его обступают три карлика — три государства-захватчика.

Эта картина нарисована в духе сарматского погребального обряда. Перед нами истинная *rotunda funebris* [Chrościcki, 1974; Тананаева, 1979, 198—207], а не просто поэтическая картина, созданная поэтом. Он проводит тему родины через погребальный код, обращаясь к устойчивым стереотипам. В эпоху барокко тема смерти входила не только в репертуар поэтических тем, наделяясь множеством значений, среди которых выделяются такие, как неожиданность прихода смерти или всевластие над людьми. Тема эта велась и театральными средствами.

Театр в ту эпоху доминировал в культуре. Известный топос жизнь — театр как бы ожил в то время. Стремление к театральности определяло многие сферы жизни. Театр захватывал области смежных искусств, что породило, в том числе, окказиональную архитектуру, т. е. декоративные постройки, сооружаемые в связи с различными событиями в общественной и частной жизни. Эта архитектура балансировала между живописью и театром, театром и архитектурой. Это были не только триумфальные арки, колонны, пирамиды, но и *castra doloris*. Эти временные сооружения дополнялись специально написанными по печальному поводу пьесами, живыми картинами. Сам обряд подвергся тогда особой театрализации. Похороны театрализовались в Италии и Испании, в Венгрии, а также в Польше. «Сарматское охранительство выразилось в погребальных церемониях больше, чем где бы то ни было. Поэтому они и стали очень заметной чертой жизни польского общества и, хотя подобные обряды в эпоху барокко отнюдь не были “польской специальностью”, именно здесь они приобрели размах и постоянство, обращавшие на себя внимание современников-иностранцев» [Тананаева, 1979, 199].

В тенденции к театральности видится столкновение вечности и мгновения, великолепия жизни и разложения в смерти. Это столкновение превращало театр жизни в театр смерти, реализуясь в сложном ансамбле символов и аксессуаров, в декоративном оформлении похоронной процессии и храма. На сцене жизни в последний раз появлялся покойный, которого окружали символы преходящести земной жизни, его былой славы — гербы, мечи, черепа. Один из родственников, одетый в траур или в одежды покойного, а иногда и загримированный под него, дублировал ушедшего из жизни. Это он ломал его воинские знаки отличия, а потом на всем скаку влетал в храм и падал, что должно было символизировать уход в тот мир. Это был последний взрыв жизни — живой символ бренности земной славы.

Храм, в котором провожали в последний путь покойного, драпировался богатыми тканями, окна завешивались, свечи и люстры создавали искусственное освещение. Повсюду развешивались не только изображе-

ния святых, но и портреты предков покойного. Катафалк был богато украшен, декорирован эмблемами. Он имел чисто символическое значение, означал вечное торжество добродетелей, глубокую скорбь, равенство бедных и богатых перед смертью. Вокруг него разыгрывался назидательный спектакль на тему обряда, притом чрезвычайно роскошный. Эта роскошь, кстати, вызывала критику. В. Потоцкий в «Хотинском сражении» выражал недовольство по поводу того, что во время похорон стены храма обиваются бархатом, катафалк украшается драгоценными камнями и стеклом. Чем больше «помпа», тем она дороже, заключал он. Излишества на похоронах тревожили и К. Опалинского, который в одной из своих сатир писал, что все наследство теперь проматывается на покрывала для коней, свечи у катафалка, на погребальную «помпу».

Этот обряд — настоящий «театр в жизни, паратеатральное действие, в котором участвуют все присутствующие, как бы еще раз переживающие смерть того, кто взирает на всю эту сцену с высоты траурного катафалка» [Там же, 218]. Вспоминая этот обряд, Красиньский и выстроил выше названный эпизод с катафалком. Поэт не просто ввел в свою «Комедию» старинный обряд, через него он обратился к славной истории прошлого, возвеличил его, так как соотнес со страданиями своей родины. Естественно, поэт заимствовал только некоторые черты этого обряда, а другие видоизменил. Он, например, не стал развивать все мотивы, в нем присутствовавшие, представил его статичным, хотя на самом деле в нем присутствовала динамика. Двигались к месту последнего упокоения отряды солдат, священники, «по пути следования в придорожных костелах служились мессы» [Там же, 202]. Эпизод в «Венецианском подзелье» лишен движения, зато глубоко символичен.

Итак, польская романтическая драма была пронизана обрядовостью. Мицкевич обратился к народному обряду поминовения. Красиньский предпочел барочный похоронный обряд (*rompa funebris*). Если для Мицкевича в народном обряде сосредоточивались глубинные смыслы, представления о связи двух миров и он подошел к нему достаточно свободно, так как затронул переходные обряды и обходные, то для Красиньского обряд послужил лишь исходной точкой для создания живой картины, насыщенной символическим значением. Он воспользовался его барочной формой, чтобы воплотить мессианистские идеи об избранности страдающей Польши.





## Библиография к главе II

- Боратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1983.
- Вигель Ф. Ф.* Записки // И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982.
- Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 3.
- Гоголь Н. В.* Собр. соч. М., 1994. Т. 6.
- Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1.
- Мериме Пр.* Новеллы. М., 1953.
- Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1952.
- Петрушевская А.* Песни восточных славян // Новый мир. 1990. № 2.
- Ранняя русская драматургия (XVII в. — первая половина XVIII в.): Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.
- Ранняя русская драматургия (XVII в. — первая половина XVIII в.): Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.
- Ранняя русская драматургия (XVII в. — первая половина XVIII в.): Пьесы любительских театров. М., 1976.
- Российский Феатр или Полное собрание всех российских театральных сочинений. Ч. XXXIV. СПб., 1790.
- Сосюра В.* Дидактическая поэма // Октябрь. 1994. № 2.
- Три драмы Юлия Словацкого / Пер. с польск. К. Д. Бальмонта. М., 1911.
- Драма українська. Вип. перший. У Києві, 1926.
- Драма українська. Вип. третій. У Києві, 1925.
- Драма українська. Вип. четвертий. У Києві, 1927.
- Драма українська. Вип. п'ятий. У Києві, 1928.
- Драма українська. Вип. шостий. У Києві, 1929.
- Сковорода Григорій. Повн. збір. твор.: В 2 т. Київ, 1973.
- Українська поезія. Середина XVII ст. Київ, 1992.
- Krasiński Z.* Komedia Nie-Boska // Dzieła Literackie. Warszawa, 1973. Т. 1.
- Krasiński Z.* Myśli o sztuce. Lwów, 1912.
- Mickiewicz A.* «Dziady» // Dzieła Adama Mickiewicza. Lwów, 1893. Т. 2.
- Mickiewicz A.* Dziady // Dzieła. Warszawa, 1955. Т. 3.
- Mickiewicz A.* Literatura słowiańska // Dzieła. Warszawa, 1955. Т. 11.
- Mickiewicz A.* Rzut oka na «Dziady» // Pisma estetyczno-krytyczne. Kraków, 1924.
- Słowacki J.* Listy do matki // Dzieła. Wrocław, 1949. Т. 13.
- Айдачич Д.* Смех демона в славянских литературах XIX века // Славянские этюды: Сборник к юбилею С. М. Толстой. М., 1999.
- Андреев М.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X—XIII вв.). М., 1989.
- Арто А.* Театр и жестокость // Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992.

- Афанасьев А. И. Древо жизни. М., 1983.
- Бабкин Д. С. Русская риторика начала XVII в. // Труды Отдела русской литературы. 1951. Т. VIII.
- Байбурин А. К., Левинтон Г. А. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд. Л., 1978.
- Байбурин А. К., Левинтон Г. А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.
- Байбурин А. К., Топорков А. А. У истоков этикета. Л., 1990.
- Байбурин А. К. Ритуал в системе знаковых средств культуры // Этноязыковые функции культуры. М., 1991.
- Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
- Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Белецкий А. И. Старинный театр в России. М., 1923.
- Белова О. В., Виноградова Л. Н. Фольклорные этиологические легенды о поляках и их восточнославянских соседях // Образы и стереотипы в литературе и культуре. М., 2002.
- Борисова О. Проявление негатива // Творчество. 1989. № 4.
- Вдовин Г. В. Становление «я» в русской культуре XVIII века и русский портрет. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. М., 2004.
- Вдовин Г. В. Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета. М., 1999.
- Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. М., 1982.
- Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской русальной традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. М., 1986.
- Виноградова Л. Н. Русальная традиция у болгар и восточнославянских народов // Материалы VII международного симпозиума по проблемам болгарского фольклора. София, 1986.
- Виноградова Л. Н. Фольклорная демонология в культуре польского романтизма // О Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. М., 1989.
- Виноградова Л. Н. Ритуалы типа «вождения ряженого» // *Philologia Slavica*. М., 1993.
- Виноградова Л. Н. Дотеатральные формы ритуалов в фольклорной культуре // Информационный бюллетень. Вып. 27. По материалам конференции «Теоатральность в жизни и в искусстве». М., 1993.
- Виноградова Л. Н. Человек / не-человек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995.
- Виноградова Л. Н. Материальные и бестелесные формы существования души // Славянские этюды: Сборник к юбилею С. М. Толстой. М., 1999.
- Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальные традиции славян. М., 2000.

- Всеволодский В. (Гернгросс). История русского театра. Л.; М., 1929.
- Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр как действовање // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988.
- Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. М., 1978.
- Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Соседи России. Польша. Литва. Эстония. М., 2003.
- Гребенюк В. П. Публичные зрелища Петровского времени и их связь с театром // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII — начало XVIII в.). М., 1976.
- Гротовский Ежи. От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003.
- Демин А. С. О художественности древнерусской литературы. М., 1998.
- Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984.
- Зеленин Д. К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901—1913. М., 1994.
- Злыднева Н. В. Пустырь // Славяноведение. 2001. № 6. Материалы круглого стола «Религиозные мотивы в славянской культуре».
- Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины. М., 1981.
- Ивинский Д. П. Пушкин и Мицкевич. Материалы к истории литературных отношений. 1826—1829. М., 1999.
- Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр (к проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. Л., 1974.
- Ипатов Н. А. Оборотничество как свойство сказочных персонажей // Славянский и балканский фольклор. М., 1994.
- Исаев С. Поль Клодель // Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992.
- Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.
- Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.
- Карсавин Л. П. Апологетический этюд // Путь. № 3. 1926.
- Карсавин Л. П. Символическое мышление и идея миропорядка в средние века (XII—XIII века) // Монашество в средние века. М., 1992.
- Кирсанова Р. М. Русский костюм и быт XVIII—XIX веков. М., 2002.
- Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002.
- Корндорф А. С. Античные образы и мотивы на русской придворной сцене второй половины XVIII столетия: Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. М., 2003.
- Куренная Н. М. О категории театральности // Информационный бюллетень. Вып. 27. По материалам конференции «Театральность в жизни и в искусстве». М., 1993.

- Левин Ю. Д. Поэмы Оссиана // *Макферсон Дж. Оссиан*. Л., 1980.
- Левкиевская Е. Е. К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии // *Миф в культуре: человек / не-человек*. М., 2000.
- Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смеховой мир Древней Руси*. Л., 1984.
- Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Изгой» и «изгойничество» как специально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода // *Труды по знаковым системам*. 13. Тарту, 1982.
- Лотман Ю. М. Текст в тексте // Ю. М. Лотман об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб., 1998.
- Любимов Б. Н. Церковь и театр // *Религия и искусство: Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19—21 мая 1997 года*. М., 1998.
- Мазур М. М. О власти стереотипа. Как в России 1848 года не заметили нового Пьемонта // *Антропология культуры*. М., 2002.
- Малявин В. В. Театр Востока Антонена Арто // *Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации*. М., 1985.
- Марсель Г. Театр и религия // *Как всегда об авангарде*. М., 1992.
- Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической традиции // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994.
- Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. М., 1974.
- Михайлова Т. А. «Рыжая девушка», или о цвете волос как знаке принадлежности к иному миру в ирландском фольклоре // *Миф в культуре: человек / не-человек*. М., 2000.
- Морозов А. А. Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху ренессанса и барокко // *Миф. Фольклор. Литература*. Л., 1978.
- Мочалова В. В. Представления о России и их верификация в Польше XVI—XVII вв. // *Образы и стереотипы в литературе и культуре*. М., 2002.
- Мочалова В. В. Театральность вне театра // *Информационный бюллетень*. Вып. 27. По материала конференции «Театральность в жизни и в искусстве». М., 1993.
- Невская Л. Г. Мать в погребальном фольклоре // *Балто-славянские исследования*. 1982. М., 1983.
- Невская Л. Г. Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре // *Балто-славянские исследования*, 1981. М., 1982.
- Невская Л. Г. Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде // *Структура текста*. М., 1980.
- Николаев С. И. К предыстории Горация в России // *Reflections on Russia un the Eighteenth Century*. Köln; Weimar; Wien, 2001.

- Николаев С. И.* О стилистической позиции русских переводчиков Петровской эпохи // XVIII век. Сб. 15. Русская литература XVIII века в ее связи с искусством и наукой. Л., 1986.
- Николаев С. И.* Польская поэзия в русских переводах (XVII—XVIII вв.). Л., 1989.
- Николаев С. И.* Рыцарь на похоронах Федора Головина (Из церемониальной эстетики Петровской эпохи) // История культуры и поэтика. М., 1994.
- Никольский С. В.* Роман К. Чапека «Война с саламандрами» М., 1968.
- Новалис.* Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Одесский М. П.* Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. М., 1999.
- Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
- Пашина О. А.* Проводы кукушки и проводы русалки. Обряды весенне-летнего пограничья Восточной Брянщины и традиционная картина мира // Мифологические представления в народном творчестве. М., 1993.
- Пекарский П. П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1.
- Перетц В. Н.* Кукольный театр на Руси. СПб., 1895.
- Померанцева Э. В.* Эстетические и информационные функции разных жанров устной прозы // Проблемы фольклора. М., 1975.
- Поньрко Н. В.* Святочный и масленичный смех // *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- «Представь мне щеголя...»: Мода и костюм России в гравюре XVIII века. Каталог. М., 2002.
- Рак В. Д.* «Присовокупление второе» в «Письмовнике» Н. Д. Курганова // XVIII век. Сб. 12. А. Н. Радищев и литература его времени. Л., 1977.
- Резанов В. И.* Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910.
- Ремизов А.* Крашенные рыла. // Театр и книга. Берлин, 1922.
- Ремизов А.* Учитель музыки / Подг. к печ., вступ. ст. и примеч. А. д'Амелия. Paris, 1983.
- Ремизов А.* Царь Максимилиан // Театр Алексея Ремизова. Пг., 1920.
- Ритчик Ю. И.* Магия естественной театральности (театр и чешское общество 60-х годов XIX в.) // Информационный бюллетень. Вып. 27. По материалам конференции «Театральность в жизни и в искусстве», М., 1993.
- Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе. М., 1974.
- Ростоцкий Б. И.* Адам Мицкевич и театр. М., 1976.
- Сазонова Л. И.* К характеристике переводного романа в России XVIII в.: в круге масонского чтения // Traduzione e rielaborazione nelle letterature di Polonia Ucraina e Russia XVI—XVIII secolo. Edizioni dell'Orso, 1999.
- Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. М., 1992.
- Сарабьянов Д. В.* Вступительное слово // Религия и искусство: Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19—21 мая 1997 года. М., 1998.

- Свирида И. И.* *Натура и культура: к проблеме взаимоотношения* // *Натура и культура*. М., 1997.
- Седакова О. А.* *Обрядовая терминология и структура обрядового текста: Дисс. канд. фил. наук*. М., 1984.
- Седакова О. А.* *Поминальные дни и статья Д. К. Зеленина «Древнеязыческий культ “заложных” покойников»* // *Проблемы славянской этнографии*. М., 1979.
- Силюнас В. Ю.* *Творчество Кальдерона: религия, культура и художественный язык барокко* // *Религия и искусство: Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19—21 мая 1997 года*. М., 1998.
- Сиповская Н. В.* *Искусство к случаю* // *Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века*. М., 2000.
- Сиповская Н.* *Вкус праздника* // *Праздник в Петербурге XVIII века*. М., 2003.
- Славянская мифология*. М., 1995.
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. М., 1995. Т. 1.
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. М., 1999. Т. 2.
- Софронова Л. А.* *Романтические воззрения на природу. «Генезис из духа» Юлиуша Словацкого* // *Натура и культура*. М., 1997.
- Старикова Л. М.* *Москва стародавняя. Герои жизни и сцены*. М., 2000.
- Старикова Л. М.* *Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны*. М., 1996.
- Старикова Л. М.* *Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в.* // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология*. Л., 1987.
- Судник Т. М., Цивьян Т. В.* *Еще о растительном коде основного мифа: мак* // *Balcano-Balto-Slavica*. М., 1979.
- Тананаева Л. И.* *Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко*. М., 1979.
- Театр Гротовского*. М., 1992.
- Терновская О. А.* *Белые мухи (две жатвы)* // *Balcano-Balto-Slavica*. М., 1979.
- Тихофранов Н. С.* *Жалобная комедия об Адаме и Еве. Начало русского театра* // *Летописи русской литературы и древностей*. Кн. 3. М., 1861.
- Толстая С. М.* *Деды в полесском народном календаре* // *Балто-славянские этнокультурные и археологические древности: Погребальный обряд*. М., 1985.
- Толстая С. М.* *Полесский народный календарь: Материалы к этнодиалектному словарю* // *Славянское и балканское языкознание. Проблемы диалектологии*. М., 1986.
- Толстая С. М., Виноградова Л. Н.* *Структура и семантика ритуальных приглашений на рождественский ужин* // *Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора*. М., 1988.
- Толстой Н. И.* *Элементы народного театра в южнославянской святочной обрядовости* // *Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978)*. М., 1979.

- Толстой Н. И. Невеста в поле стала тополем // Славянский и балканский фольклор. М., 1986.
- Толстой Н. И. *Vitae Herbae et Vita Rei* в славянской народной традиции // Славянский и балканский фольклор. М., 1994.
- Топоров В. Н. К происхождению древнегреческой драмы: вопрос об индоевропейских истоках // Симпозиум по структуре текста. М., 1979.
- Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (К вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1987.
- Топоров В. Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М., 1987.
- Топоров В. Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989.
- Топоров В. Н. Несколько слов о книге к ее будущему читателю // Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1994.
- Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Уланд Л. О романтическом // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Усачева В. В. Мифология растений в болгарских народных песнях // *Balcano-Balto-Slavica*. М., 1979.
- Успенский Б. А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994.—Т. 1.
- Фаис-Леутская О. Д. Народы Италии // Рождение ребенка в обычаях и обрядах. Страны зарубежной Европы. М., 1997.
- Феофан Прокопович. Сочинения. М.; Л., 1961.
- Филатова Н. М. От Просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзиньского. М., 2004.
- Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988.
- Хейзинга Й. *Homo Ludens*. М., 1992.
- Хорев В. А. О живучести стереотипов // Образы и стереотипы в литературе и культуре. М., 2002.
- Цивьян Т. В. К некоторым вопросам построения этикета // Труды по знаковым системам. 4. Тарту, 1965.
- Цивьян Т. В. Сюжет «приход мертвого брата» в балканском фольклоре // Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973.
- Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника: «Себя как в зеркале я вижу...» // Семиотические путешествия. СПб., 2001.
- Цивьян Т. В. К структуре иностранной речи у Достоевского (французский язык в «Подростке») // Семиотические путешествия. СПб., 2001.

- Цивьян Т. В.* Образ Италии и образ России в последнем стихотворении Баратынского // Семиотические путешествия. СПб., 2001.
- Черная Л. А.* О понятии «чин» в русской культуре XVII века // ТОДРА. Т. 47. 1993.
- Чубинская В. Г.* Живописная рама рубежа XVII—XVIII веков к иконе «Богоматерь Донская». Опыт историко-культурной интерпретации // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.
- Юнисов М.* От ритуала к театру и назад // Мифологические представления в народном творчестве. М., 1993.
- Małek E.* Russкая нарративная литература XVII—XVIII веков. Опыт указателя сюжетов. Łódź, 1996.
- Крекотень В. І.* До історії української бароккової учительсько-ораторської прози // Українське літературне барокко. Київ, 1987.
- Пам'ятки братських шкіл. Київ, 1988.
- Bieńkowski T.* Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich funkcja ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej. Wrocław, 1967.
- Chrościcki J.* Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa, 1974.
- Cybulski W.* «Dziady» Mickiewicza. Krytyczny rozbiór zasadniczej idei. Poznań, 1864.
- Dembowski E.* Pisma. Warszawa, 1955.
- Gołąbek J.* Dziady białoruskie. Lwów, 1926.
- Grudzińska-Gross I.* Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobrażenia romantyczna. Warszawa, 1995.
- Kapeluś H.* Romantyzm w Polsce // Problemy polskiego romantyzmu. Wrocław, 1972.
- Kolbuszewski St.* Polski teatr romantyczny: Prolegomena do estetyki. Gniezno, 1931.
- Kowalczykowska A.* Romantyczni szaleńcy. Warszawa, 1977.
- Krzyżanowski J.* Ludowość w «Dziadach» części trzeciej // Ludowość Mickiewicza. Warszawa, 1958.
- Kubacki W.* Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią «Dziadów». Warszawa, 1951.
- Kubacki W.* Pierwiosnki polskiego romantyzmu. Kraków, 1949.
- Libelt K.* Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej // 700 lat myśli polskiej. Warszawa, 1977.
- Masłowski M.* Dzieje bohatera. Wrocław, 1978.
- Modzelewski M.* Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego (cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce) // Roczniki humanistyczne. T. XII. Lublin, 1964.
- Moszyński K.* Kultura ludowa słowian. Warszawa, 1967. T. 2. Cz. 1.
- Osińska K.* Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżecki, Wachtangow. Gdańsk, 2003.
- Pelc J.* Obraz — Słowo — Znak. Wrocław, 1973.
- Pigoń St.* Formowanie «Dziadów» części drugiej. Warszawa, 1968.
- Piwińska M.* Miłość romantyczna, Warszawa, 1984.



- Sarnowska-Temierusz E.* Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław, 1969.
- Skuczyński J.* Podstawy obrzędowe a przestrzeń teatralna w «Dziadach» // Pamiętnik Literacki. 1988. № 2.
- Szykowski M.* Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza. Kraków, 1917.
- Tarasov O.* Icon and Devotion. London, 2002.
- Wantowska M.* Ludowość kowno-wileńskich «Dziadów» // Ludowość Mickiewicza. Warszawa, 1958.
- Weintraub W.* Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza. Warszawa, 1982.
- Witkowska A.* Sławianie, my lubim sielanki. Warszawa, 1972.
- Życzyński H.* «Dziady» drezdeńskie Mickiewicza. Lublin, 1932.



## Глава III

### Человек



#### Позиции человека в культуре

М. А. Гаспаров однажды сказал, что «понимание человека» — это никак не миссия филолога: это общая миссия каждого из нас. Миссия филолога — это понимание человеческих высказываний, то есть тех средств, через которые можно понимать человека. А эти средства целиком принадлежат языку, культуре и эпохе» [Гаспаров 2004, 19]. Действительно, в текстах культуры развиваются представления о человеке. Его целостный облик всякий раз складывается по-разному.

Он выступает в разных ипостасях как личность, занятая поисками Бога, как носитель национальной идеи или мифологических знаний о мире. На первый план выдвигаются его психологическая или физическая характеристики. В одни эпохи понятие человека сводится к его душе, где происходит боре́ние страстей. В другие превалирует телесное начало, и практически все характеристики проводятся через телесный код. Они могут быть резко отрицательными. Тогда о телесном облике человека говорится в натуралистических тонах. «Представление о разорванности духа и плоти влечет за собой и двойственность восприятия смерти и жизни. Человеческая жизнь в ее телесной оболочке коротка, но она длительна и вечна за жизненным порогом» [Богомолова, 1995, 136]. Существует тенденция передавать гармонию души и тела, каждый раз реализуемую различно [Мочалова, 1995, 93—94].

Человек действует на широком социальном и историческом фоне и сам приобретает ярко выраженные социальные характеристики, «пропускает» через себя историю, становится человеком социальным или историческим. Его положение в пространстве создается пересечением раз-

личных координат — пространственных, временных, этических. «Человек творит культуру, и она творит его. Он выражает себя во всех сферах культуры, и все они участвуют в становлении его личности» [Свирида, 1995, 7].

Оставаясь неизменным, он рефлектирует по поводу окружающего его пространства, вбирает в себя его смыслы, вступает в разные отношения с миром. «Литература (и в целом культура. — Л. С.) прежде всего моделирует человека. (...) Искусство слова знает при этом две сферы изображения: поведение человека — общественное и личное (...) и внешний мир, воздействующий на поведение и сам подвергающийся воздействию» [Гинзбург, 1987, 12]. В некоторые эпохи человек стремится занять положение центра по отношению к пространству, готов его перестроить или просто воздействовать на него. В другие — остается на периферии, наблюдает его или созерцает. Так происходит, когда на первом плане находится пространство космическое или метафизическое.

Человек не одинок и постоянно находится в отношениях с другими, что усложняет его образ, так как он отражается в этих других и отражает их сам. Он видится в своих многочисленных отражениях. Присутствует в реальном мире и одновременно в мире метафизическом, к которому не только стремится, но и становится его проекцией. «Вечные» вопросы о мире и человеке, о душе и Боге ставятся в культуре вне зависимости от общей направленности эпохи.



## «Ленивый дремлюк» или брат Божий

В культуре всегда присутствуют над- или вневременные феномены, не согласующиеся с главенствующим ее направлением. Такова христианская философия Григория Сковороды, который не внял светскому началу культуры XVIII в., ее просветительским тенденциям, прошел мимо рациональной философии и выстроил свою картину мира, в которой на равных находились человек, мир, Библия. Для философа «человек разума» был неинтересен, хотя именно в его время происходило перестраивание образа человека и его доминантой уверенно становился разум [Черная, 2003, 130]. Философ не принял новую картину мира с челове-

ком в центре и продолжал размышлять над той, которая уже давно была создана. Он дополнял и, можно сказать, совершенствовал ее, всегда имея в виду человека. Сковороду занимало, каково место человека в мире, на каких основаниях он в нем находится. Потому внимательно присматривался к человеку, не раз выводя его за пределы сакрального, помещая в самые различные жизненные ситуации, которые тут же сверял с сакральными измерениями, без которых для него человек не существовал. Это не значит, что философ повторял всем известные истины.

У него нет специальных сочинений, посвященных только человеку. Он говорит о нем в связи Богом, Библией и миром. Именно об этих метафизических отношениях ведет речь философ, редко касаясь отношений между людьми. Он мельком упоминает о сотворении человека. В основном, концентрируется на материале, из которого Бог его сделал, — на прахе и глине: «Взгляните на самого Адама; припомните, что значит сей из глины выльпленный человек?» [Сковорода, 1973, 1, 383]. Гораздо больше, чем первое сотворение, философа интересует второе, «прямое», когда человек рождается свыше, обретает Бога. Каждый раз, вспоминая Адама, Сковорода повторяет, что его «обвѣтшала» фигура образует всякого человека, познавшего Бога: «Был он глиняный только, а теперь и дух жизни внутрь есть» [Там же]. Он пишет о нравственном состоянии сотворенного Богом человека, лишь напоминая о том, что в нем не было заложено субстанциональное понятие греха. Человек создан «кем-то совершенным в своей доброте, грешным же он становится позднее, по своей вине» [Salij, 1992, 15]. Сковорода просит его оставаться таким и не совершать проступков, дабы чаша души его не наполнилась «дрождіем грѣшным». Таким образом, он не считает грех изначальным, и это понятие почти не участвует в его концепции [Корзо, 1999, 12].

Сковорода не занимается наставлениями, не напоминает о соблюдении постов, не указывает человеку, чтобы тот неустанно ходил в церковь и истово молился. Его требования находятся в иных измерениях, в них нет ни тени повседневности. Не интересуют его и религиозные практики. Повседневность закрадывается только в ряд дефиниций, определяющих человека несовершенного. В остальном философ помещает его в мир идей, показывает ему путь к Богу, который в состоянии совершить каждый, отказавшись от мира и его соблазнов, познав самого себя. Он в обобщенном виде рисует пороки, восхищается добродетелями, но не останавливается на них подробно. Он хочет прежде всего наметить путь человека в мир священного.

Свою экзистенциальную философию Сковорода не выводит за пределы христианской этики, представляет путь к спасению как путь самопо-

знания. Он не столько отказывается, сколько не замечает устоявшийся образ человека, находящегося между небом и адом, заслуживающего наказания или вечного блаженства. Это не значит, что философ отрицает эту его ипостась.

Человек у него являет отражение христианского космоса. Только образы загробных мучений или райского веселия, тема наказания за грехи не особенно его привлекают. Прежде всего он представляет человека в непрерывном движении к высшим ценностям. Создает его динамический образ, показывая, как он ищет себя, переживает глубинные отношения с вышними силами, приближенность к ним или оставленность.

Будучи связанным с миром через плоть, человек, по мысли Сковороды, имеет глубинные связи с Богом в духе. Но Бог — это не только дух, но и точное, вечное тело человека, истинная нетленная плоть. Сковорода именует его человеком совершенным и новым, противопоставленным ветхому человеку с его дурным учением. Однажды философ так обращается к Богу: «Гдѣ ты, о челоѡѣче-челоѡѣче?» [Сковорода, 1973, 2, 46], указывая таким образом на богочеловеческую сущность, демонстрируя близость человека к Создателю.

Человек и Бог соотносятся как «наружный» и «внутренний» человек. Бог не за морем, он пребывает внутри человека. Его не нужно долго искать, но следует приложить старания, чтобы Бог поселился в человеке: «Дай же мѡсто на мѡстѣ твоего пепела. Слушай! на всяком же мѡстѣ дай мѡсто Богу твоему! Во волосѣ — волосу его, в жилочкѣ твоей — жилкѣ его, в костях твоих — костям его» [Сковорода, 1973, 1, 202]. Неразумный человек же ищет Господа снаружи, выходя на просторы мира. Он ищет его повсюду, забывая заглянуть в свою душу. Мечется по горам, «нюхает» между «Эвфратами и Тиграми». Ищет среди богатств, взирая на небосвод, стараясь угадать, где Бог. Думает найти его на Луне или в Коперниковых мирах.

Бог же есть середина и сердцевина человека, его центр, пункт, зерно пшеничное и горчичное его души. Если человек отходит от этого своего центра в «околичнѣйшии наружности», то попадает в кромешную тьму, встречается с «наружнѣйшим» злом. Для выражения отношений человека с Богом Сковорода использует оппозицию свет / тьма, сливая ее с оппозицией новое / старое, раскрывающей не только обновление природы мира, но и духовное обновление человека [Аругюнова, 1998, 13]. Он распространяет категорию нового на ум, сердце, дух и на телесный облик человека. Все становится в нем новым — и руки, и ноги, и глаза, и уши. Человек, обновившись, забывает о старом, злом языке в своем ветхом сердце, переходит на язык нетленный, новый, тайный. Введение этой оппозиции свидетельствует о том, что «человек будет следовать за-

кону и обетованию “по природе”, а не “по договору”, произойдет своего рода интериоризация социального человека» [Там же, 14].

Иисус Христос есть новый человек. Человек, ставший новым, сближается с ним, а у Сковороды — и совпадает, ибо новый человек Иисус находится внутри нового человека. «На смену *ветхому* пришел *новый человек*. Мир увидел *нового Адама*. Перед *новым человеком* открывается *новый путь*, ведущий к устроению жизни на *новых началах* — началах любви и свободы, предвещающих *новое бытие* (Мф. 19. 28)» [Там же, 22]. Н. Д. Арутюнова полагает, что оппозиция истина / ложь гораздо более радикальна и категорична, чем оппозиция по новизне [Там же, 21]. Для Сковороды есть «человѣк и человек, язык и язык (...), старое и новое, истинное и пустое» [Сковорода, 1973, 1, 198].

Отношения человека с Богом строятся по принципу отражения. Сковорода утверждает, что «всѣ родове от Адама до Христа образы и тени суть великія Божія, посему род Божій называется» [Там же, 383]. Образ и тень должны быть наполнены истинным духом, иначе душа превратится в чучело и не сможет отражать Господа. Человек и Бог неразделимы, так как человек без Бога — дикий и безобразный монстр, урод, зверек. Обретая в союзе с Богом божественное начало, он отвечает ему истинным глубоким чувством.

«Бог-сын вызывает к себе любовь, подобную той любви, которою человек любит человека, но вместе с тем другой. Виды любви многообразны, но язык их не различает» [Арутюнова, 1998, 23]. Сковорода делает попытку этого различения, утверждая, что истинная христианская любовь есть родник всей жизни, что «Бог любви есть», которая человека «заохочивает и куражит», привлекая к взаимности. Он должен любить не себя или себе подобного, но божественную истину в себе и в другом. Все плотское и мирское не есть истинный предмет его любви.

Вечный союз Бога и человека философ определяет как единение: «Бог, любовь и соединеніе — все то одно» [Сковорода, 1973, 1, 204]. Оно одинаково везде, всегда, во всем, и, кроме того, бесконечно, вечно и прочно. Все проходит, но не любовь, ибо она рождается из союза вечных душ. Разворачивая образ божественной любви, философ утверждает, что она «подобна прекрасному саду, тихих вѣтров, сладкодышущих цвѣтов и утѣхи исполненному, в котором процвѣтает древо нетлѣнных жизни» [Сковорода, 1973, 1, 153], т. е. раю.

Любовь — начало, середина, конец, альфа и омега, дающая всему основание, творящая и сохраняющая. Эта любовь возвышенна и чиста. Она Софиина дочь, противопоставленная любви вульгарной, ложной, рождающейся из тленных предметов. Как существуют два человека, внутрен-

ний и внешний, так и любовь различается как истинная и ложная [Ушкалов, 1994, 78]. Только истинная любовь объединяет внутреннего и внешнего человека. Она разливается по свету, и с ней внешний мир исчезает, оживляя душу человеческую и объединяя все сообщество в Боге.

Вместе с любовью к Богу человек испытывает страх Божий. Философ говорит об этом чувстве словами Иисуса, сына Сирахова, называя страх даром от Господа и венцом мудрости. Боясь Бога, человек любит его и уповаet на него. Тот, кто познал, что такое страх Божий, знает, что корень его горек, но плоды сладки. Этот страх чистый, а не «безбожничій» и рабский, что живет только в несовершенных людях. Одни из них ведут беспрестанную войну «против Божіего стана». Другие признают Бога, но смертельно его боятся, видя в нем какого-то мучителя, но не Отца. Их страх перед Богом — адский и погибельный, это лицемерие и суeta. Бог этих людей «не веселит, но мучит, не ублажает, но погубляет, не живот душѣ, но смерть люта» [Сковорода, 1973, 2, 416].

Любовь и страх Божий, сливаясь воедино, ведут человека к вере, которая «есть символ, лозунг, печать христиан» [Там же, 415]. Вера божественна, ибо верует в Творца, и, веруя, надеется и любит. Она не существует без страха Божия, так как нельзя веровать, не боясь Бога. Веры нет вне истины. Осознав, что есть нечто выше того, что нельзя ощупать и измерить аршином, человек сражается за веру, будучи солдатом, или воином Господа: «Если кто прямой Христов солдат и повоевал оныя духи, тогда исполняется на нем: сердцу веселящуся цвѣтет лице» [Там же, 403].

Человек несет службу, живя на этой земле, и вся жизнь его есть военная служба. Как пишет А. Малинов, «параллелизм религиозной веры и воинской службы, звучащий в этимологическом родстве веры и верности, службы и служения, на уровне контекстуальных значений проявляется и в таких словах, как *sacramentum*, *musthria*, *pagani*, *pistiz*, *fides*, и преобразуется в метафору *священной войны*» [Малинов, 1998, 15]. Эта война происходит внутри человека и может быть описана как метонимия космической борьбы Бога и дьявола, полагает исследователь. Вера порождает надежду, помогает душе подняться к «неосязаемому Кавказу».

Истинной вере противопоставлено неверие или вера суетная, лицемерная, рабская, плотская, бесовская. Она не творит воли Господней и ограничена лишь идеей существования Бога. Лицемерная вера подобна разбойникам, знающим гражданские законы, но их не соблюдающим. Такая вера — сладчайшая еда, скрывающая горчайший яд. Рядом с лицемерной верой стоит суеверие, рассматриваемое философом как отношение к чужой вере: «Да и впрямь суевѣр скорбит, если кто на полдень, а не на восток с ним молится. Иной сердит, что погружают, другой

бѣсится, что обливают крещаемого. Иной кленет квас, другой — опресноки. (...) Но кто сочтет всю суевѣрных голов паучину?» [Сковорода, 1973, 2, 9]. Суевѣры преследуют братьев своих «дыша убійством». Рядом располагается обычай, подменяющий истинную веру, которая наделена острейшим зрением, потому ее и представляют со зрительной трубой, считает Сковорода. Вера прозирает свет во тьме и видит все то, что не может разглядеть пустое око.

Вера, надежда, любовь и страх Божий едины. С ними связана истинная память. Она способна «признать, обнять и принять в памятное наше зеркало тую святыню, которая утаенна, то есть от тли удаленна и паче солнца сияет, то есть всѣм вся оживляет» [Там же, 33]. Память неразделима с сердцем. Она есть его недремлющее око и движет его, устремляясь в глубину. Так рождается понятие памяти сердца: «Да памятует память твоего сердца, чего не видит твое тлѣнное око!» [Там же, 48]. Это словосочетание, имеющее у Сковороды мифопоэтическое значение, заставляет вспомнить известные строки К. М. Батюшкова: «О, память сердца! / Ты сильней рассудка памяти печальной». Память связана с духом и противопоставлена осязанию: «Осязается плоть, а памятуется дух» [Там же, 53].

Она соседствует с мудростью, соотносимой с понятием внутреннего. Мудрый человек — это тот, кто внутри себя носит доброе. Мудрость сближается с весельем и радостью, и над ней высится Премудрость — этот «божественный дубликат знания» [Малинов, 1998, 97]. Мудрости, конечно, противостоит глупость. Но глуп человек не потому, что слабо ориентируется в мире или не способен к учению. Он таков потому, что не познал Бога. Такой глупец безумен. Он в изобилии ругается, а в скудости скоро отчаивается. Всегда горд и в гордости не имеет меры, как и в отчаянии. Он всем недоволен — своей участью, старостью и юностью, здоровьем и болезнью, жизнью и смертью, в то время как истинный христианин всегда весел и радостен.

Вера, надежда, страх, любовь немислимы без радости. Все они, и в первую очередь — «истинная любовь, сопровождаются радостью, *духовным наслаждением* от всецелого единения с возлюбленным, полного слияния с ним в акте любви, глубинного познания его, осуществляющегося не на разумно-рассудочном уровне, а на каких-то иных, более высоких духовных уровнях» [Бычков, 1995, 147]. Все они веселят сердце человека, делают его блаженным и спокойным. Центр веселья и радости — Бог, без него ничто не веселит. Сыскав радость в Боге, человек счастлив. Господу, источнику веселья и мудрости, вторят ангелы: «Свѣтлыи же ангелы озаряют смыслы, веселящися, яко с нами Бог» [Сковорода, 1973, 2, 153].



Истинный христианин всегда радостен, и «веселіе вѣчное» над головой его, ибо Бог его жизнь, и «веселие сердца — живот человеку» [Сир. 30. 23]. Радостен ему «веселый Божій мир, благовѣствующій язык приносит всему сердцу, всѣй безднѣ нашей радость и свѣтъ» [Сковорода, 1973, 1, 200]. Свою внутреннюю радость человек выражает смехом истинным, а не ложным, или «невкусным». Следуя за божественным образцом, он распространяет сердце свое вместе с Давидом, отверзая уста внутренние, но не внешние. Смеющийся устами внешними подобен зимнему дереву «без листов», утаившихся в корнях, дереву, насажденному при источниках вод, но воды не получающему. Истинная же радость есть «блаженное наводненіе».

Таковы отношения человека с Господом. Теперь перейдем к его отношениям с миром. Он и сам есть мир, только малый: «А человекъ есть он маленькій *мырок*, и так трудно силу его узнать, как тяжело во всемирной машинѣ *начало* сыскать» [Там же, 174]. Так Сковорода обращается к теме соотношения макро- и микрокосмоса. Подобное определение человека существует давно. О нем писал Григорий Нисский, ссылаясь на некоего мудреца, учившего, что человек есть малый мир, заключающий в себе все, что можно найти в большом мире. Оно присутствует в «Зерцале богословия», где есть раздел «О создании человека, малым миром нарицаемого...» [Корзо, 1999, 34], и во многих других сочинениях.

Получив звание мира, человек помещается в мир и существует в нем, ведя отнюдь не пассивную жизнь. Он обитает в мире, отражая его, и мир видится в его очах, как «в двух зеркалушках». Концепция отражения усложняется, и уже человек не просто отражает мир, повторяя его очертания, но и становится подобным ему.

Человек состоит из стихий, вслед за древними философами утверждает Сковорода. Эти стихии, становясь элементами организма, находятся в гармонии между собой. Если же одна из них преобладает, то возникает расстройство организма, или болезнь. Это рассуждение, сделанное вскользь в одном письме, философ далее не развивает, так как его больше интересует символическое значение стихий. К ним он относится явно негативно, ибо они образуют плоть человеческую. Потому возможен такой вопрос, адресованный человеку: «Долго ли тебѣ качаться по стихіам? О несчастный мертвец!» [Сковорода, 1973, 1, 318]. Сковорода также настаивает на том, что человек состоит из воды и кожи, в которую одет истинный Адам, сам Господь. Чаще всего человек связан с землей, так как он сам «земляной» и принадлежит ей: «Заблудили мы в землю, обнялися с нею» [Там же, 176].

В гораздо большей степени Сковороде интересует двойственность человека, который «состоит из двух, противостоящих себѣ и борющихся

начал, или естеств: из горняго и подлаго, сирѣчь из вѣчности и тлѣнія» [Там же, 296]. В каждом «живут два демона или ангелы, сирѣчь вѣстники и посланники своих царей: ангел благий и злой, хранитель и губитель, мирный и мятежный, свѣтлый и темный» [Там же]. Противостояние добра и зла, плоти и духа распространяется на весь род людской. Добро и зло не статичны. В человеке идет постоянная борьба «двух мысленных воинств».

Плоть человеческая получает резко отрицательные наименования. Она «стерво», гниль, «устричный череп», тьма, прах, «пепельная часть». О плоти Бог не печется, не обещает телесного здоровья и даже «поражает стерво и всяку молю подверженну гниль нашу» [Сковорода, 1973, 2, 401]. Он ведет себя как мудрый пастырь, отводящий скот от болота, где тот может погибнуть. Противопоставляя плоть духу, философ не окончательно лишает ее позитивных значений и утверждает, что внутри нее существует святое и божественное, сокровище и невидимость. Называя плоть и дух слугой и господином, Сковорода декларирует их согласие и «братній» мир. Плоть должна повиноваться духу, иначе он будет гневаться на нее. Философ предполагает и гораздо более сложные отношения между ними, которые видит постоянно развивающимися. Главным полагает то, что Бог не сделал плоть вечной, и потому наше «скотское» тело не может быть невредимым. Желать вечности плоти невозможно, так как тогда бы она приобрела черты божественности, но Бог уже есть.

Сковорода утверждает ложность плоти, противопоставленной истине духа. Плоть-ложь ведет за собой язычество, идолочтение. Человеку плотскому, ложному не проникнуть в тайны Господни. Но именно о плоти заботится человек, о своем неверном «пепельном тѣлишкѣ» и становится похожим на щеголя, пекущегося о сапоге, а не о ноге, о красных углах, а не о пирогах, о золотых кошельках, а не о деньгах.

Чтобы усилить противопоставление плоти и духа, Сковорода так описывает двойственную природу человека: есть два тела — истинное и ложное, или земляное и духовное, животное и духовное: «Как ты так скоро позабыл — *двое, двое?* Есть тѣло земляное и есть *тѣло духовное*, тайное, сокровенное, вѣчное» [Сковорода, 1973, 1, 175]. Тело ложное и земляное — это плоть человеческая. Тело сокровенное и истинное — дух, божественная истина в человеке, в которую он, полагаясь только на осязание, не всегда верит. Таким образом, оказывается, что существует два вида плоти. «Есть плоть тлѣнная, есть и нетлѣнная; есть рука лѣвая, есть и правая; есть кость изсохшая, есть и прозябающая и не сокрушаемая; есть око темное, есть и свѣтлое» [Там же, 211].

Иногда двойственность тела заменяется двойственностью человека, то и он представляется как два в одном. Так как все в мире делится надвое, два человека есть в одном. Нужно помнить, что есть истинное тело и истинные члены его, не подверженные гниению и умиранию, так как они невидимы. Человек обязан знать, что есть новые, чистые уши и руки, ибо «Божіе там все, до послѣдняго сапожного ремня от ниточки» [Там же, 253]. Так Сковорода создает «удвоенный» образ человека, которому только кажется, что он понимает и видит себя: «В сугубом словѣ Божіем, сугубым чувством сугубаго в нас естества чувствуем сугубое» [Сковорода, 1973, 2, 53].

Таким образом, философ различает в человеке «наружность» и «внутренность», следуя за пророком Исайей, который «сыскал (...) внутрь двое: наружность и внутренность» [Сковорода, 1973, 1, 221]. «Наружность» людей мало чем различается, внешне все люди одинаковы. Взирая на них, познать их сущность невозможно. «Наружность» — это лишь «подлая поверхность», или «крайняя внешность плоти», противопоставленная «внутренности», где можно обрести сокровище. Так создается парадоксальная асимметричность концепции человека, усиливающаяся тем, что видимая наружность чрезвычайно далеко отстоит от него истинного. Потому она часто именуется околичностью, околицей или околичной, крайней. Эта метафизическая удаленность от самого себя — знак отношения философа к внешнему. Для описания человека подключается также оппозиция видимое / невидимое. В видимую плоть, или «кожу», нельзя «влюбляться». Видимый человек — «кожаный», дряхлый, мертвый. Невидимый — это сам Господь, который вечен.

Философ предлагает человеку избавиться от двойственности или, по крайней мере, развести два начала по полюсам. Если он не признает своей двойственности, то не познает Царства Божия и сделается скотом. Если же он признает, то не сможет оставаться в покое и начнет разделять свои две половины, отсекав от себя все скотское. Будет делить себя надвое — на плотское и духовное: «Раздѣли себе всего, все свое скотское тѣло на двое. (...) Ударь по всѣму тѣлу, бій по всѣм удам» [Там же, 219]. Разделение, рассечение интерпретируется как понимание, так как разделить, рассечь и рассудить — все одно. Подобная интерпретация сближается с интерпретацией ветхозаветного жертвоприношения.

Двойственность человека Сковорода представляет через культурные коды, сплетая их, создавая причудливые образы, нагнетая их и «вырывая» из них с афористическими утверждениями о человеческой природе. Как бы беря за исходную точку высказывание Екклесиаста: «Лучше видеть глазами, нежели бродить душею» [Екк. 6, 9], философ разви-

вает код зрения, которому также присуща двойственность. Как только он доходит до слов *видеть, око* и родственных с ними по значению, он начинает рассуждать о внутреннем и внешнем зрении. Сковорода уверен в том, что существует некий дaimон, дух видения. Он называет человека новым зрителем, обсерватором, а поле жизни его обсерваториумом. Есть истинные обсерваторы и «наружные», которым только наружность бьет в глаз, и за ней они ничего не могут разглядеть. Про них сказано: «Видал и зѣвал, но не увидѣл и не знаеш» [Сковорода, 1973, 1, 289].

Человек способен видеть внутреннее и внешнее, и потому у него два ока, т. е. две пары глаз, и видеть он должен «двое». Кто на это не способен, есть «нощный вран». Одно око — внутреннее, или сердечное, способное «к увидѣнію Божию», или око нашего ума. Это око точное, главное, начальное, голубиное, орлиное. Оно путь веры и равно ей: «вы и видели Меня, и не веруете» (Ин. 6. 36). Человек должен стремиться увидеть Господа или слово Божие внутри себя. Это возможно, если взгляд его озарен духом истины: «Когда усмотрел ты новым оком и истинным Бога, тогда ты уже все в нем, как во источникѣ, как в зеркалѣ, увидѣл то, что всегда в нем было, а ты никогда не видѣл» [Сковорода, 1973, 1, 175]. Хотя никто из тех, у кого тело в прах обращается, не может Господа видеть, но стремиться к этому обязан каждый. Если он этого не делает, то видит только свою погибель.

Другое око — телесное, плотское, вечернее. Это одежда, а не око. Оно всегда затмевается мраком и пасмурными стужами. Называется оно пустым, или тенью истинного ока и даже хвостом. Когда сила отступает от него, око «слѣпотствует». Этим оком человек видит видимость, плотность, плоть, не замечая целого. Он взирает на мир, и перед ним разворачивается временное собрание образов, на котором и останавливаться не следует. Око ложное «увязает» и не может видеть сквозь толщу формы: «Куды как не скоро возводим на небо косный взор наш, погруженный в пепелѣ тѣла нашего!» [Там же, 222].

Истинное, внутреннее око способно проникнуть в сущность мира. Оно может даже в пустом не видеть пустоши. Человек, наделенный таким оком, смотрит на мир не теми глазами, которые суть очки нечувственные. Он взирает сквозь время и видит невидимое. Его взору не препятствуют ни время, ни реки, ни горы. Его око, по определению Сковороды, является природным циркулем.

Таким образом, философ вводит понятие двойного зрения, к теме которого возвращаются и писатели XX в. Об этом пишет Т. В. Цивьян, анализируя творчество Ю. Одарченко. «Двойное зрение может быть просто зрением более объемным, более острым и проникающим (...), и оно охва-

тывает не только демоническое, сатанинское, вообще *страшное*. Это «двойное зрение» позволяет с особой остротой ощущать и противоположное — Божий мир в его красоте и совершенстве» [Цивьян, 2001, 230].

Вводит философ и концепт слепоты: «Всяк рожденный есть в мыре сем пришелец, слѣпый или просвѣщенный» [Сковорода, 1973, 2, 137]. Слепой — это тот, кто не обладает внутренним зрением, не знает сути вещей, что «является источником большой опасности для христианина» [Корзо, 1999, 25]. Человек живет по слепоте своей, если видит только тень мира. «Суцїи без очей» противопоставлены зрячим. Существует противопоставление «очитаго» по телу и слепого сердцем: «Если ж ты дома слѣп, а в людях очит, знай притчу: “Врачу, сам прежде исцѣлись!”» [Сковорода, 1973, 1, 290—291]. Такие слепцы пьются на улицы и приникают к светильникам в чужих домах.

Всякий человек слеп от рождения, если видит только тень мира. Он и подобные ему только осязают, подобно язычникам. Таким образом, слепота не сводится к внутреннему зрению, как можно было бы ожидать. Но, как по народным славянским представлениям, «лишь немногие из живых людей обладают даром видения как бы невидимого мира» [Толстой, 1995, 194], так и у Сковороды не все люди обладают внутренним зрением, хотя все должны стремиться к этому. Концепт слепоты, таким образом, не означает сверх-видения [Михайлов, 1997, 644—654].

Идею внутреннего зрения Сковорода подтверждает концептом острого зрения, оказывающимся равным по значению со слепотой. Внешнее острое зрение ненужно человеку. Что толку в том, что «нѣкий калмык имѣет столь быстрыя очи, что яснѣе и далѣе видит, нежели кая-либо зрительна трубка» [Сковорода, 1973, 1, 263]. Это замечание приводит на память следующие слова И. Г. Гердера: «Сколь остры слух и зрение некоторых народов! Калмык видит вдалеке дымок, но ни один европеец его не приметит» [Гердер, 1977, 197]. Данные высказывания схожи, но значение их различно. То, что для Гердера является знаком развития чувств человека в связи с условиями жизни, для Сковороды есть только яркий образ бесполезных внешних способностей. Человек не должен задерживать взор на видимом мире: «Плюнь же, голубчик мой, на Веремѣву юность, на докторово тристалѣтіе и на калмыцкія глаза» [Сковорода, 1973, 1, 264]. Ему не нужно взирать на пустое и земляное, засматриваться «солоной и необитаемой» землей.

Способы усилить и улучшить зрение, с точки зрения Сковороды, также сводятся на нет. Один из этих способов, очки, свидетельствует лишь о том, что человек не способен проникнуть в глубинные слои мира и познать Бога. Естественно, речь об очках идет в символическом плане:

«Не узнав прежде, что значит адамант, ни с фонаром, ни с очками не найдешь, хоть он есть в гноищѣ твоём» [Там же, 289]. Иногда глаза могут именоваться очками, притом «нечувственными». Так очки и очи соотносят значения внешнего и внутреннего. Иногда значение очков как бы возвышается. О них упоминается в связи с божественным светом. Некоторые самоуверенные люди думают, что «как очам их очки, так свѣтъ и совѣтъ не нужен сердцу их» [Там же].

Сковорода говорит и о других оптических устройствах, о «прозорливом стеклѣ», телескопе, зрительной трубе, «что на обсерваторіях астрономских». И очки, и зрительная труба, и «всепрехвальнѣйшее стеклянное око» на самом деле человеку не нужны, ибо они не служат главной цели его внутренней жизни.

Код зрения сочетается с кодом движения, усиливающим его смысл. «О существовании связи между движением и зрительным восприятием известно, и лежащая в ее основе концептуальная структура прозрачна: все, что появляется в поле зрительного восприятия, независимо от того, произошло это в результате перемещения (...), или начала существования (...), воспринимается как результат перемещения и описывается в терминах движения» [Розина, 1999, 110]. Око для философа не недвижно. Оно мигает, жмурится, взор человека направлен различно. Сковорода постоянно призывает «приподнять» очи, часто взывает: «Продирай, пожалуй, око и прочищай взор» [Сковорода, 1973, 1, 354]. Просит об этом, умоляет приподнять вежды сердца, не велит «отворачивать» очи и «сжимать» их. Ведь человек должен смотреть внутрь себя, чтобы видеть совершенный, внутренний мир. Требуется философ не устремлять взор в землю. Сталкивая коды зрения и движения, он рассуждает о божественном свете. Узревшие его, «крылатѣют».

Человек характеризуется через код звука, так как его молитвы к Вышнему есть тайный вопль, «сей один входит во уши Господа Саваофа» [Там же, 220]. Молитва есть «ражженіе мыслей твоих к сему» [Там же], т. е. к высшей истине, объясняет философ. Описывается молитва через код обоняния. Вопль-молитва оказывается «на подобіе благовоннаго жертвленнаго дыма, происходящаго в блаженной Аравіи, восходит и услаждает обоняніе Божіе» [Там же]. Затем и все воззвания к Господу становятся благоуханным дымом. Обратим внимание на незримо прочерченную вертикаль, по которой движется звук от земли к небу, — от человека к Богу «восходит» дым-молитва. Она движется, «причем само это движение незримо и в известном смысле идеально: движутся слова, речи, звук голоса» [Топоров, 1996, 19].

Обращение человека к Богу философ именует пением. Он призывает: «Запойте сему возлюбленному нашему челоуѣку, сладости и желанію

нашему. (...) Воспойте умом, не одним воздух поражающим гласом» [Сковорода, 1973, 1, 197]. Каждый человек стремится петь Господу, пусть неумело и несогласно. Он не должен этого бояться. Его песнь-молитва все равно будет услышана. Он учится петь у пророков и часто поет с ними. Собеседники, участники диалогов, иногда уговаривают друг друга молчать: «Онъмей и молчи!» [Там же], что вызывает в памяти слова Блаженного Августина: «Лучше уж молчать по-новому, чем петь по-старому. Люди не смогут слышать тебя в этом случае, но новая песня будет звучать в твоём сердце, и она достигнет слуха Того, кто сделал тебя новым человеком» (цит. по: [Бычков, 1995, 480]). Человек обязан добиваться гармонии, уметь «сличать» голоса, и в этом умении кроется тайный знак гармонии всего со всем в мире и человека с Богом. Если он слышит только «скрипение» музыкального орудия и не чувствует вкус утаенного в нем согласия, то он нем в музыке. Немота символизирует отсутствие духовного начала.

Человек устроен как музыкальный инструмент: «Так, как, напри́мѣр, в мусикійском органѣ один воздух разные чрез различные трубки голоса производит или как в человекѣском тѣлѣ один ум однак разнo по разсужденію разных частей дѣйствует» [Сковорода, 1973, 1, 424]. Добродетельный человек, взирающий на жизнь свою с разумом, уподобляется музыканту, который составляет прекрасную симфонию из высоких и низких «гласов». Этот музыкант должен уметь «бренчать» Господу, которому приличествует сладкая симфония согласных голосов. Философ осуждает тех, кто любит сладкую музыку, «сладкогласіе в музыкальных орудіях», но не ищет гармонии в мире. Отношения между людьми он называет «взаимным бренчаніем», веселящим «внутреннее ухо».

Не только код звука, музыки, но и код обоняния оказывается пригодным для описания человека. Сковорода обнаруживает в Библии носатых, или носачей, т. е. тех, кто способен воспринять Господа. Он делает их примерами, конечно, недостижимыми, но каждый человек может «нажить оный нос» [Сковорода, 1973, 1, 300], равно, как и утратить его, стать *курносым*. Отсутствие носа, или курносость, однозначно с невозможностью видеть внутреннее и сокровенное. Курносые или вообще лишенные носа — это те, кто уходит и уводит с праведного пути. Для Сковороды слово *курносый* насыщено библейскими смыслами. Оно связано с запретом приносить жертвы в храме Господнем слепым, хромым, курносым, что, по мысли Сковороды, делалось «не без толку». Этот запрет философ интерпретирует, сводя его к невозможности приблизиться к Богу, познать тайну мира сего или — при переводе в код обоняния — почувствовать «сладчайшій дух и благовоннѣйшій дым повсеместнаго

присудствія Божія» [Там же, 229—230]. Курносые не обоняют Христова благовонія, не внемлют слову Божию. Истинный нос — это нос Исаака, исполненный острейшего чувства. Скворода играет созвучными словами *амбра* и *умбра*, объясняя, что в «домике» человека (т. е. в человеке внешнем) находится амбра, или благовоние Господне.

Если человек не чувствует внутри себя благоуханія Божіею, то, значит, у него насморк. Так, заурядное нездоровье становится символическим обозначением неспособности человека проникнуть в мир святости. Перед нами типичный ход мыслей философа, никогда долго не задерживающегося на высоких абстракциях и легко снижающего образы, им самим созданные, о чем свидетельствует следующее высказывание: «Высморкай же нос, тогда почувствуешь, что в сыновних и отцовских сих словах тот же дух» [Там же, 392]. Философу ничего не стоит сказать своему собеседнику, что он не чувствует духа слов. Благовонію противопоставляется смрад, которым наделяется и слово: «Сіе слово, кажется, воняет ересью — всѣм без выбору!» [Там же, 328]. Воняло иногда и афинскими сплетнями. Чья-то натура пахла идолопоклонством, а чье-то желание смердело родным мирским квасом, да еще прескверным.

Человека сжирают страсти. «Похотѣнія» его суть гробы, влекущие к мирской жизни, к светским делам, от которых нет никакой пользы. Несмотря на это, он стремится овладеть всем миром: «Одно за другим пожирают, глотают и не насыщаются» [Там же, 174]. Глотать и не насыщаться могут также сердца человеческие. Потому самого человека можно назвать шутком невкусным. Так по отношению к человеку применяется код вкуса, гораздо более развитый применительно к Библии.

Философ постоянно указывает на то, что человек не может пассивно воспринять в себя Бога. Он должен совершить к нему путь, шествуя по заповедям его, следуя за ним, как за вождем и пастырем. Человек отправляется в путь не сам: «В сію-то пресвѣтлую страну приподнимает ядущая землю сердца наша небесный наш человекъ» [Там же, 316—317]. Бог есть «пряником» к счастью, а вера его — светильник. Получив помощь от Всевышнего, человек движется в чертог вечности. Движение вверх, восхождение, требует особых подготовительных процедур: «Брось мнѣнія, омой болото и спери одежду, оставь всю твою подлость» [Скворода, 1973, 2, 393]. Оно бывает направлено вглубь. Потому неожиданно приравнивается к выкапыванию колодца: «Копай внутри себя колодец той воды, которая оросит и твой дом, и дома соседей. Внутри тебя находится то основание, как говорит Плутарх, источник спокойствія» [Скворода, 1973а, 2, 246]. Этот колодец противопоставляется «свиным лужам», в которые можно попасть, так как все злое к долу вле-



чется. Не осознав величия Бога, человек валится в грязь, ест ее и ползает по ней, любит пядю свою. Грязь эта есть сеть нечистых уст, потоп льстивого языка, ров безумия.

Таким образом, перед нами тип двойного движения, оно «двойное в разных смыслах — сверху вниз и снизу вверх, соединяющее (приближающее) и разъединяющее (удаляющее), положительное и отрицательное, спасительное и губительное, «регулярное» и из ряда вон выходящее и т. п.» [Топоров, 1996, 20].

Движение по вертикали выглядит как полет. Естественно, летать может только человек внутренний. Только он высвобождается из оков, поднимается высоко, подобно ласточке, «носится и летает в необозримых небесных просторах, как по равнине открытых полей» [Сковорода, 1973а, 2, 222]. Летит он и подобно прекраснейшей и чистейшей голубице Давидовой, для чего упражняет свои крылья всю жизнь. Полет, как и восхождение, направлен к Богу, невидимому небесному человеку, не за моря и леса, но в самый центр нашего сердца, или в вечность: «Куда летит? Во вѣчность» [Сковорода, 1973, 1, 201]. Человек постоянно стремится вылететь куда-то, отлететь от чего-то, но его держит привязанность к грубой видимости. Философ призывает его взлететь сверх стихий, миновать воздушную бездну, вылететь из тлени и плоти в твердь вечности. «В большинстве древних религий полет означает достижение сверхчеловеческого способа бытия (Бог, маг, “дух”), т. е. свободу перемещаться по своей воле. Иначе говоря, полет — это приобщение к состоянию “духа”» [Элиаде, 1994, 110].

Человек, кроме того, повторяет циклическое движение мира, ибо плоть его увядает и слабеет, становится прахом. Этот вид движения дополняется еще одним, которым человек идет вместе с миром. Он направляется в прошлое нелепым путем, передвигаясь на руках, задрав ноги вверх. Двигается он и в горизонтальном направлении. Этот тип движения очень слабо развит, так как не характеризует мифопоэтическое пространство. Такое движение «в принципе отказывается от инициативы, от поиска новых путей и решений» [Топоров, 1996, 22]. Оно, по словам В. Н. Топорова, является стабилизирующим, типовым, привычным. У Сковороды оно легко принимает символические значения, например, когда философ призывает человека не странствовать по планетам и не волочиться по дворцам, не ползать по шару земному. Итак, человек идет, странствует и волочится.

Среди различных типов движения выделяется переход — Пасха, ведущая от старого к новому, от видимого к невидимому. Это движение совершается внутри человека. Оно — «движение созерцания», «созна-

ния, духа (...), которое возносит дух на новые высоты или низводит его на низшие уровни и которое имеет свою форму выражения» [Топоров, 1996, 13]. Такое движение «тяготеет к статусу сакрального явления» в отличие от горизонтального движения, которое «чаще всего профанично, буднично, “естественно”» [Там же, 23].

Движение «созерцания» поддерживается заданными пространственными параметрами. Различаются путь к центру, вхождение внутрь и уход от центра, бесполезное блуждание вдали от него. Философ вопрошает: «Да для чего ж ты обходишь город (...). Для чего внутрь не входишь?» [Сковорода, 1973, 1, 218]. Как Мелхола, такой человек рассыпает «по улицам взоры своя». Она дочь царя Саула, жена царя Давида. Мелхола не раз упоминается в сочинениях Сковороды. Она символизирует непонимание священного, ибо это она унизила Давида, пляшущего перед ковчегом, и насмеялась над ним. Ее имя стало для философа нарицательным для тех, кто не способен познать суть, или, по его терминологии, попасть в центр, оставаясь на окружности. Потому Мелхола «есть мати и царица всѣх шатающихся по околним пустыням, во слѣд безпутнаго того волокиты, кого, как буйную скотину, встрѣтив, загонит в дом пастырь наш» [Там же, 154].

Тип движения по околицам — это движение хаотическое, запутанное, бессмысленное, происходящее в поисках «пустошей» мира, не имеющее направленности. Оно приближается к движению профанному, которое, по наблюдениям В. Н. Топорова, всегда «дифференцировано и специфицировано (идти, ходить, бежать, ехать, скакать, ползти, летать, плыть и т. п.) и редко нуждается в обозначении себя общим понятием движения» [Топоров, 1996, 23]. Совершают его особые персонажи, «побочные» путники, подобные бесноватым. Они гонятся за видимостью, следуют грешными путями, блуждают по торжищам. Покидают свои пределы, ища вне себя то, что внутри: «Блажен муж, иже обрѣте в домѣ своем источник утѣшенія и не гонит вѣтры со Исавом, ловителствуя по пустым околицам» [Сковорода, 1973, 1, 154]. Они толпятся перед входом в город, шатаются извне по лужам, окружающим стены города.

Человек бродит окольными путями, по распутиям, гоняется за счастьем и, в результате, запутывается. Так он начинает «лабиринтное движение» [Цивьян, 1996, 307], присущее всякому человеку, подверженному грехам. Потому содомляне «бродят во мракѣ, бьются об стѣны, осязуют двери, прутся во весь опор ко пиру, шатаются и бѣсятся, предстоят дверям сключенны» [Сковорода, 1973, 2, 53].

Человек не только бродит и шатается, он и ползает, подобно змию, погрязая в грехах. Ползание немедленно смыкается с грязью — и вот

уже ползущая подлость становится грязью и взметается прахом. Человек — суевер ползущий, пресмыкающийся по стихиям. Так он вторит движению врага рода человеческого, ползущего и крадущегося, низводящего во ад. Только Бог способен спасти человека и поднять «в горняя». Ползанию противопоставлен бег. Грешник, чувствуя опасность, бежит, как «гонимый заяц», как серна или «юнец олений». Он пытается убежать от страстей и соблазнов или, напротив, гонится за тьмою.

Сковорода также употребляет глагол *плясать*. Он не имеет отрицательных коннотаций, ибо освящен образом пляшущего перед ковчегом царя Давида. Об Иродовой «плясавице» философ вспоминает только в резко отрицательных тонах. Зато весь мир, и с ним человек, веселится и скачет пред Господом: и холмы, и пни, и звери, и скоты. Вместе со всей Вселенной и человек с несказанным весельем плещет руками. Только с символическим значением выступает глагол *плыть*. Он значит *жить*, *мыслить*, *достигать*: «Видиш, Фарра, в кую гавань доплыла рѣчь Езекина!» [Сковорода, 1973, 1, 270].

Жизнь в этом контексте именуется бедственным, мирским, открытым морем, морем телесных надобностей. Этот образ известен с древнейших времен. Уже Ипполит Римский обозначал ее так [Бычков, 1995, 225]. О том, что жизнь наша есть море, Сковорода говорит редко, оставляя эту дефиницию за миром, и предпочитает косвенный способ ее подачи: «Гаванью, или *лоном*, образуется *упованіе*, а морем и водою — лживость всякія плоти» [Сковорода, 1973, 1, 265]. В основном, море замещают волны, всегда готовые поглотить несчастного человека. Возникают «кипящие житейские волны», «пучины житія», «демонстроительные» волны смертного страха. Среди этих волн таятся скалы и «скалки». Если человек отдастся на волю волн, он потеряет себя. Ему нельзя плавать в тумане, не зная Господа, нельзя отправляться в плавание ночью: «Дорога ночью ненадежна, ненадежно и море зимою» [Сковорода, 1973а, 2, 223]. Нельзя обращать паруса в глубокое море.

Господь, хранящий «правые теченія», в этом контексте становится гаванью, берегом, кефой (скалой), пристанью, спасающей человека от морской пучины. (В системе «морских» образов Ипполита Римского Христос выступал кормчим, два руля корабля — Ветхим и Новым Заветом.) Христос и сам плавает в гавани. В противоположность плаванью по открытому морю, плавание в гавани спасительно: «Плавает в гавани тот, чья жизнь лишена суеты, / Кто далек от забот и честолюбия» [Сковорода, 1973а, 2, 225]. Корабль здесь знаменует человека, его душу и сердце, ибо жизнь души подобна движению корабля: «Обрати внимание на море сердца твоего, твоих помышлений и взвесь, какой ветер подни-

мает волнение, подвергающее опасности кораблик души твоей» [Там же, 235]. Кормилом и компасом становится сердце человеческое. К лучшей жизни человек отправляется на корабле (заменяемом иногда колесницей), испытывая страхи и опасности морского путешествия, подвергаясь морской болезни. Стяжение колесницы и корабля — типичный барочный ход. А. В. Михайлов рассматривает его, анализируя поэзию Лознштейна [Михайлов, 2003, 276].

Человек — это не только корабль, но и моряк, переживающий кораблекрушение, становящееся образом спасительной смерти. Этот моряк «не поет, но теряя спокойствие, боится, / Когда беснуются морские волны» [Сковорода, 1973а, 2, 242]. Он робким голосом предупреждает своих братьев о том, какие чудовища подстерегают их на морском пути. Философ сам именуется мореходцем, который «выглядывает» сладчайшее пристанище из всех — смерть.

Всем типам движения противопоставлено состояние покоя, именуемое прямым и блаженным. Покой — спокойная вечность, в которой пребывает только невидимый Бог. Лишь блаженство можно счесть неподвижным. Оно очищено от вещественной грязи, освобождено от всех шумов. Достичь состояния покоя дано не каждому, а только тому, кто неустанно стремится к Богу. Обретя Бога, человек никогда не уснет. Покой не зависит от места пребывания. Однако легче достичь его в уединении, которое есть смерть для посредственностей и наслаждение для мудрецов. Здесь человек внешне неподвижен, но ум и душа его все время находятся в движении. Не нарушая покоя, он возводит дома и дворцы, горы, реки, леса и бывает радостен. Таким образом, внешний покой противопоставлен внутреннему движению души. Но люди этого не понимают и постоянно «волнуются и почити не могут, как прах колесный, бурю возносимый» [Сковорода, 1973, 1, 218].

Существует еще один вид покоя, резко противопоставленный первому. Он называется «неживым» или «мертвечиной». Философ ужасается, вообразив человека в таком состоянии. Оно родственно смерти и сну, а сон есть всякая плоть. Человек спит, подобно миру, и все его будят к жизни внутренней — и Христос, и апостолы, и пророки. В этом ряду неподвижных, но непокойных, находится «ленивый дремлюк». «Лежачее положение (...) знак демобилизованности, пассивности, отключенности от внешних импульсов, как, впрочем, в значительной степени и от внутренних» [Топоров, 1996, 43]. Лежащий человек в символическом плане — это и движущийся мертвец. Так обозначается человек, не живущий жизнью духа, и движение без движения становится основой оксюморона. Вызывает возражение у Сковороды и человек сидящий, находящийся-

ся как бы между вертикалью и горизонталью. Сидение имеет характер «промежуточно-связующий» [Там же]. Глагол *сидеть*, по мнению философа, означает в Писании бедственное состояние: «А как несчастное дѣло сидѣть и быть колодником в темницѣ» [Сковорода, 1973, 1, 189]. Если человек сидит, то, конечно, в грязи и на нее надеется, а также в холодном смертном мраке. О таком сказано: «Сидишь во тмѣ, лежишь во гробѣ...» [Там же, 190].

Сидение и лежание противопоставлено внутреннему движению сердца. Человек, названный трупом, «сидит и поживает, а сердце наше течет» [Сковорода, 1973, 2, 54]. Глаголам *лежать* и *сидеть* противопоставлен глагол *стоять*, означающий — *быть в точном благополучии*. В. Н. Топоров пишет по поводу значения «стояния»: «Такое сакральное и / или сакрализованное стояние — удел демиурга, высшего жреца, шамана, поэта и особый тип творчества как прорыва к бытию или той жизненной силе, которая неотделима от бытия» [Топоров, 1996, 52].

Концептом движения является нога, как бы отделенная от человека и ставшая самостоятельным объектом символического описания. Так в концепте движения ставится «инструментальный» акцент [Толстая, 1996, 91]. Нога означает все внешнее в человеке, его «крайнюю наружность» и даже маску. Это прах, внешний человек, «болван глиняный». Образ ноги разрастается и создает целые эпизоды, например, лечения. Не следует прикладывать «эмпластр» к сапогу, когда болит нога. Отсекать ее также не нужно, ибо не она ведет в ров, а сам человек туда идет. Концепт ноги усложняется. Видимая нога — лишь наружность ноги, обувь истинной ноги. Оказывается, то, что человек считал своей ногой, никогда ею и не было. «Символические» ноги мелькают в библейских цитатах, прежде всего из Книги пророка Исайи. Вслед за ним Сковорода говорит об апостольских красивых и чистых ногах. Различает ноги «ходить не могущи», «ноги-гордыни», «чистые» ноги, «новые» ноги. Одни текут на зло и топчут истину, другие — на добро.

Тело у Сковороды редко имеет первичное значение. Он сращивает телесный код с другими, делает части тела или органы чувств культурными концептами. Оставив пока в стороне их символические значения, рассмотрим, как философ воспринимает тело в целом. Он редко говорит о теле здоровом, в основном — описывая человека, старающегося питать его: «Трудно одѣть и питать тѣло, да надобно и нельзя без сего. В сем состоит жизнь тѣлесная, и никто о сем трудѣ каются не должен, а без сего попадет в тягчайшую горесть, в холод, жажду и болѣзни» [Сковорода, 1973, 1, 353]. Но плоть и существует для того, чтобы болеть и исчезать, на что указывают различные человеческие недуги.

В них философ не видит ничего ужасного и уверяет, что здоровье, как и всякое изобилие, ни к чему хорошему не приводит. В недугах он усматривает знак освобождения к жизни вечной. Потому пишет о них чаще, чем о здоровье: «Послушай Плутарха, приписывающего причину всех болезней избытку влаги в теле: под влиянием внешних причин и условий избыток влажных материй в теле как бы замещает субстанцию и тело» [Сковорода, 1973а, 2, 218]. Также тело не должно иметь избыток влаги и быть тучным. Вредно ему излишнее тепло. Человек не должен переедать. От такой «бесподобной» материи, как напитки и мясо, которым «люди до безумия нагружаются», происходят все несчастья. Большое тело требует очищения так же, как душа, наполненная вредными помышлениями. Так мерцающие абстрактные значения разрушают реальность телесной жизни человека.

Существуют также болезни души, или аффекты, происходящие из-за несоблюдения симметрии в организме. Страдая душой, человек сетует, негодует, ходит «слякотный», испытывает скуку, скрежет, тоску и печаль. Это происходит от излишеств, от которых рождается пресыщение, а от пресыщения — скука, а затем и душевное огорчение. «Всѣ боязливѣ, печальны, несыты, отчаянны, лишены небеснаго параклитова утѣшенія» [Сковорода, 1973, 1, 190], потому что их мучит ненасытный плотский дух.

Сковорода называет части тела наружными, внешними. Например, кожу именует срамным покрывалом. Мелькают на страницах его сочинений наружные уста, наружные руки. Прежде всего он упоминает конечности и органы слуха, зрения, обоняния, речи. Однажды говорится о плечах и «хребте», противопоставленном лицу, и дважды о заде (афедроне). Называются также чрево, сирище (желудок. — Л. С.) и чресла, которые суть ад и кит, всех поглощающие. Подчеркивается иерархическая зависимость частей тела. Самой важной выступает голова. В отличие от нее, лицо не имеет положительных значений. Напротив, оно всегда означает внешнее, а не внутреннее, и по значениям сближается с углами домов или с позолоченной скорлупой ореха. Самая ничтожная часть — пята, которая может противопоставляться всему телу. Иногда пята называется хвостом. Сковорода ненадолго задерживается на реальных значениях частей тела и, вспоминая, что все плотское есть грязь, тут же приписывает всем частям тела определение *грязный*. Обязательно упоминает о том, что и хвост, и подошва, и пята — это фигуры праха.

Раз существуют внешние, наружные части тела, то есть и внутренние, невидимые. Когда речь идет о старом и новом языке, начинаются их столкновения. В диалоге «Наркисс» утверждается, что царь Давид говорит языком новым, нетленным, тайным, чего не могут понять многие,

полагающие, что он говорил обыкновенно. Иногда философ доходит до крайности и уверяет, что у человека вообще нет ни рук, ни ног, ни очей, ни ушей, и тогда ложное тело называется хвостом. Это наименование возможно потому, что глаза «скотского» человека не видят, ноги не ходят, руки лишены осязания. Этими руками он лишь может осязать то, что ему «мечтается». Он не может слышать слово Божие, видеть свет, если этого света нет в его очах. Око сливается с другими телесными концептами и описывается через код одежды: «Отдери бѣльмо от ока, скинь рукавицу из руки, иззуй сапог твой из ноги твоея и увидиш, в какой-то сторонѣ тамо» [Сковорода, 1973, 1, 242].

Каждая часть тела может означать остальные, свободно заменяться другими, так как все они не существенны для истинного внутреннего человека. Потому око объявляется пятой, притом беззаконной, или хвостом истинного ока, и человек, оказывается, видит только свой хвост и не знает головы. Язык же его становится головой и выступает вождем, за которым шествует сердце. Зад (афедрон) получает значение всего внешнего: «Афедрон со всяким своим лицом есть афедрон» [Там же, 279].

Наиболее сложные процедуры Сковорода проделывает с ногой, сближая ее по значению с сердцем и рассуждая о сердечной ноге как о сердечной склонности. Эта нога может изменять размеры в зависимости от сапога, который на нее надет. Следовательно, нога и сапог как бы меняются местами. Нога, уверяет философ, расширяется, надувается, следуя за сапогом и принимая его форму. Появление сапога здесь не должно настораживать, ибо он, как всякая оболочка, одежда, обувь, есть внешнее и, следовательно, символизирует человека, но особого, следующего велению сердца, так как этот сапог — не пустой. В результате рождается такое высказывание: «Как только сердечная нога твоя надулась, тотчас и сапог на ней, головѣ послѣдую, в ту ж форму с нею сообразуется, как список с подлинником» [Там же, 243]. Называется нога башмаком, а также сердечным желанием. Человек не имеет права забывать, что его «наружная» нога — не нога, а только «одно обувь».

Главенствуют в человеке сердце, душа, мысль. Сердце — главный человек, или духовный, главная точка и портрет богочеловека. Оно вместилище Бога и направлено к нему. Сердцем человек принимает веру и обнимает истинного человека: «Удивительно, что самое нужное в чловѣкѣ коснѣ и позднѣ создается, яко сердце есть существом чловѣческим, а без него он чучелом и пнем есть» [Сковорода, 1973, 2, 405]. Его, вслед за пророком Иеремией, Сковорода называет человеком истинным и точным. Так сердце приобретает антропоморфные черты и полностью замещает человека. Оно воздействует на его образ, то расширяя, то мгновенно сужая.

Члены человеческого тела и органы чувств находятся в зависимости от сердца, которое есть их центр, ядро. Оно становится головой всему и существом «всѣх внѣшностей» человека. Все члены человеческого тела по отношению к нему принципиально неразличимы и однородны. Тело выступает, как уже говорилось, как «устричный череп», хвост, хобот; лицо же — как шелуха. Сердце и лицо противопоставляются, например, в характеристике лицемеров, судящих по лицу, а не по сердцу. Все члены тела скрываются в сердце: «Нога гордыни и рука, и роги грѣшных, и зубы, уши, и око простое и лукавое — и все до послѣдняго волоса спряталось в сердечной глубинѣ» [Сковорода, 1973, 1, 199]. Также язык, старый и новый, находится в сердце. Говорить и смеяться тайно можно сердцем. Оно определяет способность человека видеть и слышать истину. Также разум помещается в нем.

Внешние члены лишь свидетельствуют о сердце. Потому оно может быть названо здоровым желудком, «который самую грубѣйшую и твердѣйшую пищу в ползу варит» [Там же, 352]. Этот сердечный желудок испытывает муки голода, болеет и требует лечения: «Принимай рвотное, очищай сердце, выблюй застарѣлыя мнѣнія и не возвращайся на блевотину» [Там же, 347]. Очищать сердце следует от подлых мирских мнений, подобно тому как тело очищают от вредной и лишней мокроты — матери всех болезней. Сердце, переставая быть желудком, становится подобным пище, и тогда бывает грубым и «прокислым».

Как все в человеке делится надвое, так и сердце бывает не едино. На самом деле их два — «ангелское и сатанское, борющаяся между собою» [Сковорода, 1973, 2, 60]. Иногда философ говорит о половинах сердца. Истинное сердце называется вечным, глубоким, верхним, бесстрашным, «истым», белым, терпеливым, прозорливым, мирным, верующим. Так как человек разоряет и умертвляет свое сердце, он изменяет его. Оно становится пустым, мирским, рабским, неблагодарным по отношению к Господу, недовольным своей долей, буйным, алчущим, похищающим чуждое, яростным, ревностным, печальным, старым, затверделым, земным, «усыренным», грубым, пепельным. Такое сердце, как олово, погрязает в человеке. Оно, подобно аду, «горит, и курит, и дымится, кипит, клокошет, пѣнится» [Там же, 112]. Два сердца не разведены окончательно и способны к неожиданным превращениям: «Удивительно, како сердце из вѣчнаго и свѣтлаго преобразуется в темное и сокрушенное, утвердившися на сокрушеніи плоти тѣла своего» [Там же, 116].

Разделив сердце на две половины, одну из них Сковорода называет чистым сердцем, другую — грязным, засматривающимся на вещественное, почитающим его и мучающимся тоскою. Различаются две половины



сердца — как старое и новое. Как есть новый век, вечная весна, благодное небо, так есть и новое сердце. Оно — зеркало, «вмѣщающее в себѣ и живопишущее всю тварь вѣчными красками» [Там же, 127], отражающее мир и человека.

Набирая ряд сакральных значений, сердце именуется раем, землей обетованной, Пасхой, корнем или матерью всякому празднику. Но может оно стать адом, полным ночных птиц и привидений. Также оно подобно воздуху, носящему плавающие в нем планеты. Оно же жертвенник, печь горящая и дымящаяся вечно, сердечная машина, солнце мира, царь народа, живущий в бедной хижинке. Сердце — это голубь, летящий в вечность. Уподобляется оно благородному орлу, волю молотящему, вепрю, верблюду, оленю. «Таково сердце не олень ли есть? Даром что рогов не имѣт» [Сковорода, 1973, 1, 279], — спрашивает философ и тут же «расчленяет» оленя. Теперь каждая часть его знаменует целое, т. е. человека: «Надѣнь кожу его с рогами, без сердца его, и будешь чучела его» [Там же].

Определяется сердце как зерно, потому что в нем все закрытые члены находятся, как в зерне будущий колос. Это зерно, прорастившее небеса и землю, а также нива, принимающая доброе зерно. Оказывается оно и столицей здравого разума.

Сердце выступает «главным» оком, им человек все видит. В «наличности» он лишь осязает, но обладает всем лишь в сердце. Может сердце быть слепым. Способно сердце обонять: «Рука ощупывает камень, а сердце наше памятію вѣчною обоняет смирну нетлѣннїя» [Сковорода, 1973, 2, 53]. Бывает оно и ногой. Ему свойственно движение, направленное по вертикали. Может оно «выскакивать» на гору Воскресения, «востекать на горня» с Давидом. Но оно и «в самый центр земной» погрязает, низвергается, возлюбив суетную ложь, и там ползает. Движения сердца всегда стремительны. Летит сердце на гору Божию, не уклоняясь ни вправо ни влево, «между высыпанными курганами буйнаго безбожія и между подлыми болотами рабострастнаго суевѣрія» [Там же, 7]. Оно мечется, как молния, стараясь «пролетѣть сквозь сѣть на свободу духа» [Сковорода, 1973, 1, 176]. Летает над всякой дрянью, парит в высоте небесной, подобно птицам. Бывает его движение беспорядочным, когда оно, подобно птице, томится в клетке, бьется и колотится.

Философ именует внутреннего человека душой. Душа по своим значениям совпадает с сердцем: «А что ж есть сердце, если не душа? Что есть душа, если не бездіонная мыслей бездна?» [Там же, 349]. Дух и душа у Сковороды разведены и никогда не совпадают по значениям, в отличие, например, от современного русского языка [Урысон, 1999, 17]. В

душу, а не только в сердце философ поселяет мысли, возможно, продолжая традицию XVII в., когда считалось, что разум есть часть души, притом лучшая и совершенная [Корзо, 1999, 17].

Душа «то есть истое существо, и сущая иста, и самая ессенция (как говорят), и зерно наше, и сила, в которой единственно состоит (родная) жизнь и живот наш, а без нея мертвая тѣнь есмы» [Сковорода, 1973, 1, 173]. Она главенствует над внешним человеком. В ней заключаются кости его, как и в сердце. Эта душа — «хитрая машина», которая, обращаясь на полном ходу, всегда радуется и, питаясь только ржаным хлебом и водой, не завидует царским чертогам. Ей противопоставлена душа унылая, тощая, голодная, «пепел, не хлѣб истинный ядущая и питіе свое внѣ рая со плачем растворяющая» [Там же, 176].

Таким образом, душа, как и сердце, приобретает антропоморфные черты. Может быть она «разслаблена, грустна, нравна, боязлива, завистлива, жадная, ничем не довольна, сама на себя гнѣвна, тощая, блѣдная, точно такая же, как паціент из лазарета» [Сковорода, 1973, 2, 398]. Такой душе всякий пир — ад, роскошные одежды — гроб, а ведь она должна наполняться вечной радостью. Это душа мертва. Потому она подобна мутной и «смердящей» воде. Сковорода усиливает отрицательные коннотации и называет душу трупом: «Труп лежащій есть образом души, в унылу отчаянность поверженныя. Тогда она, как стерво, лежит дол в плачевной стужѣ и скрежетѣ, лишена животворящаго теплоты духа и жизненныя проворности» [Сковорода, 1973, 1, 284]. Умеряя пыл и резко снижая образ души, философ называет ее больным желудком. А должна бы быть здоровым и подобным желудкам птиц, переваривающим песок, «черепашины» и камушки. Душа — это и верблюд, но тот, который не может пройти через игольное ушко, так как отягощен бременем богатства, пиров и сладостей мира сего.

Она есть «mobile perpetuum — движимость непрерывная» [Там же, 357], ибо беспрестанно движется к счастью, к Богу, и Царствие Божие озаряет ее, подобно молнии. Она крылата, и крылья ее — это мысли, мнения, советы. Если бы не скука, которая сдерживает человека, душа летала бы, как птица, и металась бы бесконечно, так как страсти всегда влекут ее. Летая, душа высвобождается от всего на свете и становится подобной дельфину в своем опасном, но не безумном движении. Только великие мужи и мудрецы способны на такие полеты. Перемещаясь в пространстве, душа забавляет себя. Находится она в состоянии колебания, подобно магнитной стрелке. Душа, как и сердце, обладает глубиной и приравнивается бездне. У нее есть срединная точка, где обитают счастье и мир.

Мысль однородна по значению с душой и сердцем и часто называется главным человеком. Она управляется компасом и телескопом веры Божией, подменяя собой сердце, так как оно есть бездна мыслей. Между душой и мыслью существует зависимость. Так как все в системе Сковороды подлежит разделению, то мысли также делятся на плотские и духовные. У человека внешнего мысль на наружных устах его, у внутреннего — в сердце. Мысли бывают не только чистыми, но и грязными. От таких следует отказываться, извергать их из желудка мыслей, который не следует обременять лишней пищей. Такие мысли — злые духи, они темные, слепые, беснующиеся, потопные, бранные.

Мысль понукает внутреннего человека, как обузданный скот. Тело человека ни к чему не способно и поработщено мыслью, которая «разсуждает, совѣтует, опредѣленіе дѣлает, понуждает» [Там же, 160]. Она его владычица, главная или средняя точка и главенствует над языком. Не стоит думать, что говорит язык. На самом деле говорит мысль, двигая его грязь, или плоть. Мысль невещественна, невидима и «бесстихийна». «Самые темные внутренности есть то бездна дум наших, вод всѣх ширша и небес» [Сковорода, 1973, 2, 399]. Эта бездна разливающихся дум — сердце глубокое. Подобно воздуху, мысли невидимы, но от них возгорается пожар, начинается мятеж и сокрушение. Конечно, мысль бывает и корнем, и зерном, и семенем, и пружиной неослабной: «Мысль есть тайная в телѣсной нашей машинѣ пружина, глава и начало движения ея» [Сковорода, 1973, 1, 349]. Наряду с пружиной вспоминается в связи с мыслью шумящий воздухом «часобойный» колокольчик. Эта дефиниция распространяется, и оказывается, что мысль воздействует на язык человека так, «как молоток часы на башнѣ бьет: выходит из нутра часовая машины побудительная сила, коею нечувственный движется молоток» [Там же, 199].

Сковорода тут же выстраивает антитезу — мысль имеет живую натуру. Она не желает «вытянуться, как мертвое тело», и все время движется. «Ментальные значения, производные от глагола процесса, изображают процесс мышления независимым от человека, а его самого — пассивным наблюдателем происходящего» [Розина, 1999, 108]. Интерпретируя движение мысли, философ показывает, как она соединяется с человеком через движение, одинаково присущее обоим. Он прослеживает, как движется мысль ветхозаветных пророков. Так, Авраам отнюдь не сразу осознал слова Бога, обращенные к нему. Он только, будто во сне, начал их с трудом понимать, «издали нѣсколько начинало трогать мысли его слово Господне» [Сковорода, 1973, 1, 221]. Он никак не мог нащупать истину, потому что заблуждался. Но Господь вел его по пути познания. «Нескоро Авраам сказал: “Аз есмь земля и пепел”» [Там же, 222].

Человек беспрестанно переносится мыслью от одного понятия к другому. Вечно происходит непрерывное волнение владычицы нашей — мысли. Она кидается из стороны в сторону, у нее неограниченные стремления, «ни одним пространством невмѣщаемы и никим временем не усыпаемы» [Там же, 174]. Она постоянно к чему-то приближается и отчего-то убегает, желает и любит. Если этого не происходит, она недоумевает и мучится. Такого не бывает с мыслью праведных, взлетающей и возносящейся к вечному. Ее движение всегда направлено к центру. Она, подобно стреле, попадает в самый центр. Если центр не намечен, то мысль человеческая скользит, происходит «невидимое скучных мыслей волнование» [Там же, 283]. Она петляет и «заносится», не имея главного ориентира. Мысль сдерживают границы. Философ утверждает, что человек должен знать, что такое есть «предѣл, черта и край (...), дабы всѣ свои дѣла приводить к сему главнѣйшему и надежнѣйшему пункту» [Там же, 336]. Могут мысли ходить тропинками истины, которые они любят выслеживать.

Сковорода не раз указывает на скорость мысли, объясняя, что она носится, как молния. Правда, мысль может и просто блуждать. Движение ее вечно. Она не прекращает его ни на одно мгновение, не ищет покоя и «продолжает равномоушное свое летанье стремление чрез неограниченные вѣчности, миліоны безконечныи» [Там же, 349]. Только находясь в странствии, мысль возносится от вещественной природы к безначальному началу. Движение мысли видоизменяется. Как и душа, она совершает колебательное движение, «мѣтется и вертится, как магнитная стрѣла, доколь не устремит взор свой в дражайшую точку холоднаго сѣвера» [Там же, 357]. Может мысль ползать, подобно змию: «Плотскаго нашего житія плотская мысль началом и источником есть, по землѣ ползет, плоти желает, грязную нашу пяту наблюдает и бережет око сердца нашего, совѣт наш...» [Там же, 161]. Но и в этом низменном состоянии она таит в себе огромные возможности, так как способна прозреть «сквозь призрачную феноменальность жизни прекрасную ипостась истинно Сущего» [Эрн, 1991, 95].

Различными путями показывая двойственность человека, объясняя антитезу души и тела, раздваивая сердце, душу и мысль, философ придает человеку самые разные художественные дефиниции, стараясь описать его с самых разных сторон, в первую очередь, учитывая оппозицию внешнее / внутренне.

Он объявляет человека идолом, чучелом, болваном: «Знаю, что твой тѣлесный болван далеко разнится от моего чучела» [Сковорода, 1973, 1, 108]. Так, конечно, называется только внешний человек, не занятый са-

мопознанием. Философ предлагает ему всмотреться в свой болван: «Глядишь в зеркало — вспомни твой болван — он позади тебе, а видишь его тѣнь» [Там же, 287]. Он просит человека поставить вокруг себя сотню зеркал «венцом», как в царских палатах: «В то время увидишь, что один твой тѣлесный болван владѣет сотнею видов, от единого его зависящих. А как только отнять зеркала, вдруг всѣ копии сокрываются во своей исконности, или оригиналѣ, будьто вѣтвы в зернѣ своем» [Там же, 313]. Эти изображения не принадлежат человеку, они недолговечны.

Образ человека еще более снижается, когда он называется мешком. Человек — мешок, «мѣх кожаный», надутый бездною мыслей. Называя человека таким образом, Сковорода обращается к повседневной реальности, к вещи и стремится через низкое передать высокую идею двойственности: «Но за что ты мене назвал кожаным мѣхом? — Ты не только мѣх, но чучел и идол поля Деирскаго, поругавшійся Божію пророку» [Там же, 293]. Человек, как болван, чучело, мешок, способен видеть только кожу и плоть, которая сама есть идол. Этот ряд дополняет библейский образ гроба повапленного, к которому философ обращается не раз, представляя человека, сидящего над изобильным столом — гробом повапленным, исполненным червей неусыпных.

Он не только находит для него снижающие дефиниции, но ставит человека внешнего по ту сторону жизни. Называет человека, как и мысль, трупом, мертвецом и создает оксюморонную конструкцию. (Напомним, что Библия также может становиться им.)

Человек — это спящий мертвец: «Разбій сон глазам твоим, о несчастный мертвец!» [Там же, 189]. Он смерть и сон: «И мы не иное что есмы, развѣ мечта, сон, смерть и суета?» [Там же]. В. Ю. Силюнас, рассматривая мотив живого скелета у Кальдерона, явно родственного сковородинскому спящему мертвецу, увидел в нем парадигму преобразования ветхого человека, замену ветхого человека новым [Силюнас, 1998, 44]. Скелет Сковорода называет трупом без плоти, символом смерти. Вернувшись к спящему мертвецу, скажем, что сон означает здесь жизнь земную и смерть духовную.

Одновременно человек внешний — это маска, удаленная от внутреннего человека: «Вся крайняя тѣла твоего наружность не что иное, как маска твоя, каждый член твой прикрывающая, по роду его и по подобію» [Сковорода, 1973, 1, 244]. Маска означает и суевие, которое есть маска мошенника, лживая и превратная. Человек — не только маска, но и одежда, т. е. все его члены «болванеющіи». Они повторяют истинные очертания человека, но им самим не являются. Называется его наружность кафтаном Божиим: «К чему ж тебѣ свышше соткан его кафтан? К чему плоть его? Имѣешь собственную» [Там же, 276].

Сковорода не только снижает образ человека, но и наделяет его более высокими дефинициями. Вот он уже дом и храм. «Человек “живет” в своем теле точно так же, как он живет в доме, или в Космосе, который он сотворил для себя сам» [Элиаде, 1994, 110]. Эта дефиниция присутствует у Блаженного Августина: «Вся земля есть дом Бога. Если вся земля — дом Бога, тогда всякий, кто не объединяется со всей землей, не является домом, но грудой развалин, старых руин...» (цит. по: [Бычков, 1995, 480]). Сковорода утверждает, что «есть в телѣ нашем двѣ храмины: одна перстна, вторая небесна, нерукотворенна. Она погребенна в храминѣ нашей земной» [Сковорода, 1973, 1, 218]. В первой храмине не следует останавливаться, пребывать в ней «грубо, глупо». Сразу следует проходить во вторую, небесную, к Господу. Эта дефиниция получает евангельские значения: «А что ж есть дом наш, если не тот, о коем Павел говорит: “Вы есте храм Бога жива”» [Там же, 217].

Концепт дома развивается. Сковорода, вспоминая притчу о премудрой жене, метущей дом свой в поисках затерявшейся монеты, призывает всех хорошенько мести свой дом: «Рый в нем. Перебирай все. Вывѣдывай закаулки. Выщупывай всѣ потайники, испытывай, прислушивайся — сіе-то есть премудрѣйшее и вселюбезнѣйшее любопытство и сладчайшее» [Там же, 220]. Называется человек и «телесным домишком». Градом бедным именуется философ человека, а также градом Божиим: «Удивительно было б, когда б Бог любящих волю его и творящих не назвал градом своим, назвав их у Исаи новыми небесами и новой землею. Все то есть жільо Божіе» [Там же, 225]. Дом-человек становится и тюрьмой, но освещаемой божественным светом.

Философ явным образом уравнивает в значениях дом и сосуд: «Тѣло мое есть точно то, что стѣны храма, или то, что в сосудѣ череп» [Там же, 169]. Человек — сосуд «чистым ли или нечистым наполнен ликером или питіем» [Там же]. Этот «ликер» объединяет телесных болванов, или чучел. Как разные сосуды наполняются одним ликером, так и наши болваны могут скрывать одно, утверждает Сковорода. Если «череп» сосуда, т. е. тело, разобьется, «ликер» не исчезнет, т. е. его содержимое, внутренний человек, не пропадет.

Человек, телесный болван, или «твердый корпус» — это тень. «Тѣнь мертвая! Здравствуйте!» [Там же, 163], — обращается философ к собеседнику. Он объясняет, что человек заслужил это имя потому, что утратил «исту» своего существа. Называя человека тенью, Сковорода делает его отражением. Потому тень называется зеркаловидной. Она определяется так же, как безытная, мертвая, темная, не исповедующаяся. Человек, будучи тенью, способен видеть только пяту, хвост, или тень. Ему

неизвестно, что отбрасывает эту тень, так как он — незрячий духом. Так мифопоэтическое значение слепоты увязывается с дефиницией тени. Такой человек не только слеп, но не обладает ничем, кроме тени, на которой он не имеет права задерживаться и должен «продираться» сквозь нее. Как только человек обретает себя истинного, то прощается со своей тенью, с собой прежним.

Основная цель приведенных выше дефиниций — передать значения видимости, внешности, недолговечности человека. Они основаны на обращении к предметам вечно мира — от мешка до дома, а также на принципе отражения, особенно в случае с тенью.

Часто человек соотносится с деревом, называется «точной» яблоней. Взирая на нее, человек видит, как она «возвышает» сучья, множеством листов украшенные. Он не видит ее корней — они скрыты в земле. Таков и он сам, видящий только наружное, но не внутреннее. Скоротечность земной жизни человека разрешает назвать его деревом «пространнейшим», дряхлеющим и исчезающим в своем семени. Умирая, он приобретает вид засохшего дерева: «Пускай сучья рук и ног наших дряхлѣют и исчезают! Не бойся: оно сокрѣтсѣя в сѣмени своем, откуда вышло» [Сковорода, 1973, 2, 400]. Смерть не вечна. Как по окончании жизненного цикла растение может произвести «крыны» и семена, так и человек воскресает для новой вечной жизни. Философ вспоминает о том, что в Библии человек уподобляется финику и смоковнице. По его мнению, он подобен не только дереву, но и хворосту, т. е. мертвому дереву, и хворост этот — гордый и бессмысленный. Таковы все «хворостяне», или люди.

«Всяк человекъ есть земля, поле и вертоград, но земля сія наполненна водою Божіею» [Там же, 217]. Он «земля, и звѣрь, и скот, и дерево, и виноград, и дом» [Там же, 230]. Назвав человека вертоградом, Сковорода явно имел в виду образ божественной любви, которая есть сад. Эта дефиниция имеет длительную жизнь в культуре, например, возрождается у Маяковского: «Вам завещаю я сад фруктовый моей великой души» [Маяковский, 1987, 77]. Сад-душа тут же преображается, так как сад этот лишен «оплота», если человек строит счастье свое на песке. Сад только назван, но не описан. Зато работа человека в саду, уход за ним дает основания для развернутой дефиниции, превращающейся в законченный эпизод. «В понятие сада прежде всего входит его принадлежность к сфере культуры: сад не вырастает сам по себе — его выращивают, обрабатывают, украшают» [Цивьян, 1997, 578].

Внутренний мир-сад человек должен старательно возделывать. За ним следует ухаживать, как это делает крестьянин, очищающий сад от

зарослей и устраивающий стоки для вод. Также с радостью человек должен прочищать каналы своего сердца. «Осмотри владения души — какая в них растет трава? Удали тотчас, если появляется плохая трава. Скорее удали, если поднимаются терновник и ежевика» [Сковорода, 1973а, 2, 231]. Уже не только трава, но и колючие кустарники мешают ему. Он должен избавляться от лука и дикой капусты, чтобы они не мешали благородным растениям. Произрастающие в душе человеческой растения собраны по символическому принципу. Потому сад совмещается с огородом. Рядом размещаются капуста и терновник, и тут же высится благородный кедр, у которого вырастают уродливые сучья. Их нужно подрубить секирой, ибо «Богу неуютно гордое сердце» [Там же, 232]. Кедр в эмблематике означает гордыню. Иногда сам Бог, выступая в ипостаси садовника, отсекает «волчцы» в сердце человеческом. Лелеять и охранять в сердце нужно только прекрасные цветы, прежде всего — цветок целомудрия, ибо Христос очень любит его аромат.

Не только деревья, но и травы, а также сено, солома становятся устойчивыми дефинициями человека. «Чего ж ты трепещешь, трава и плоть? Дерзай! Не бойся» [Сковорода, 1973, 1, 182], — обращается философ к собеседнику, утешая его. И в траве, и тени своей отыщет он Господа. Евангельский концепт разрастается, притягивая к себе плоды и злаки в поре увядания. Все «тленіе» человеческое есть не что иное, как солома (сено, солома), и в ней, иссохшей и одряхлевшей, скрывается зерно. Человек, взглянув на нее, узрит себя. Именуя плоть человеческую сеном, Сковорода опирается на слова пророка Исаяи, сыскавшего в своем сене слово Царства Божия. Бог велит «бросать сѣно, а сверх сѣна сыскать того, кто в сѣне зарылся» [Там же, 221], т. е. самого себя.

Философ предлагает внимательно рассматривать колос, сравнивая его с собой. Взирая на него, можно познать человека. В колосе заметна способность к росту, скрытая в зерне, доселе невиданная, а зерно «закрывает в себе» небо и землю. Таков и сам человек. Он, чтобы понять себя, должен быть внимательным к природе. Поэтому ему следует взирать на орех.

«Наружность» и внутренняя сущность человека коррелируются с ядром и скорлупой, что позволяет решительно отказаться от «наружности»: «Не тѣло, но душа есть человеком, не корка, но зерно есть орѣхом» [Там же, 368]. Все в мире Бог сделал нетвердым, все гниет и исчезает. Но в человеке подвергается гниению только оболочка, скрывающая ядро, душу. Тело человека, «как орѣшная скорлупа, от струпа согнило, а душа, или мысли, в нем, как благовонное зерно кориандрово, будто смирна издает благоуханіе блаженнаго веселія онаго» [Сковорода, 1973,



2, 401]. Бывает скорлупа здоровой, а сердцевина вся изъедена червями. «Если скорлупа быть может здорова с гнилым зерном, то и голова может радоваться при гнилом своем хвостѣ» [Там же]. Как орех без зерна, так и человек без сердца — это ничто. Он, как орех, бывает пустым, и ужасаться этому не стоит. Человек — это «точный» орех, «снѣденный по зерну своему червями, ничего силы, кромѣ околицы не имѣющей» [Сковорода, 1973, 1, 349]. Его жизнь развивается подобно тому, как созревает орех.

Человек называется «зверком» слабосильным, но способным к содружеству, сожителству, «зверком» незлобивым, великодушным и справедливым. Этот благодостный образ неустойчив. Люди именуются и «скотами полскіими», которые не в силах смотреть вверх, бессмысленно взирают они на «подошву поля». Все зависит от их сердца: «Всяк есть тѣм, чье сердце в нем: волчее сердце есть истинный волк, хотя лицо человекее; сердце боброво есть бобр, хотя вид волчий; сердце вепрово есть вепр, хотя вид бобров» [Там же, 156].

Уподобление человека животным создает комические ситуации. Желание иметь все на свете и быть всем подобным приводит к тому, что человек хочет быть «хвостатым, как лев, головатым, как медведь, ухатым, как осел...» [Там же, 325]. Не раз он называется обезьяной: «Подлая наша природа, находясь тѣню, находится обезьяною, подражающею во всем своей госпожѣ натурѣ» [Там же, 313]. Подражает человек, равно как и обезьяна, с целью получить то, чего он домогается. «Рассказывают, что обезьяны, пытаясь подражать людям, перенимают их движения и воспроизводят их пляски. Лстец же, подражая другим, их обманывает, прельщает, но не всех одинаково» [Сковорода, 1973а, 2, 222]. Уподобление человека обезьяне расширяется, и появляются проповедники-мартышки. Оно сближает человека с миром, который также есть обезьяна, и напоминает о мартышке Божией, неусыпном враге рода человеческого.

Когда Сковорода гневается на человека, то называет его скотиной бессмысленной, овцой беззубой, козой. Радуюсь человеческому трудолюбию, он дает ему наименование вола, топчущего снопы, тущего солому, «вытрушивающего» зерно. Вот в чем призвание вола-человека: отыскать истину-зерно в соломе-плоти, заключает философ. Праздный человек называется шершнем. Герб мудрого и трудящегося человека — пчела. Он определяется как жертвенное животное — телец, козел, баран, олень. Он и кит, играющий в воде, и змея, ползущая по земле, поедающая прах и землю.

Человек называется землей. В одном диалоге философ кричит, обращаясь к человеку: «Земле! Земле! Земле! Слыши слово Господне!» [Ско-

ворода, 1973, 1, 180]. Он определяется как прах, ветром колеблемый, как нечувственная земля, как пепел. Образ земли конкретизируется, и человек становится песком, маленькой кучкой. Затем эта кучка разрастается в гору: «Что есть плоть, если не гора? Что гора, если не горесть?» [Там же, 276]. Назван человек «глинкой»: «И гаразда скорѣ встрѣтишься на улицах с глинкою, неж с алмазом» [Там же, 293]. Будучи землей, человек не должен «засматриваться» на нее и любить. Нельзя ему ею питаться: «Доселѣ был я во тмѣ и во грязи я был, то есть сердце мое, ел и насыщался землею» [Там же, 182], или жить жизнью плоти.

Земля объявляется рвом страданий и глубиной тьмы, а сам человек называется землей пустой, «солоней» и необитаемой. Может земля становиться грязью. Тогда возникает понятие грязи человеческой, скверной гнилости, составляющей естество человека: «А мы одну грязь поѣли и ничего такого не видим, что бы не было порчное. Итак, сидя в грязи и на нея надѣясь, подобными ей и сами здѣлались» [Там же, 191]. Сковорода не просто называет человека грязью, но пишет о грязной пяте и грязных устах, о грязи языка. Грязь эта стихийная, непросвещенная и липкая: «Ах, земля прилипчива есть. Не вдруг можно вырвать ногу из клейких, плотских мнѣній» [Там же, 161]. Земля, грязь, глина получают значения сырого, неготового: бурда, брага, сыр. Они конкретизируются, и человек оказывается навозной кучей, песчаной горой: «Чтоб из навозной твоей кучи блеснул алмаз, а от пѣщаной твоей горы откатился оный краеугольный камень. Дабы болото и грязь твоего трупa прорастила быліе травное, выпускающее сѣмя по роду божественному» [Сковорода, 1973, 2, 42—43]. Как видим, навоз и песок — это внешний человек, внутри которого блистают алмазы. Но не только плоть, но и стихийная душа именуется теплой грязью. Как грязь человек противопоставлен совершенной чистоте и красоте Бога.

Человек, окруженный тьмой, сам становится тьмой, «крайнѣйшей» и густой: «А ты, кромѣ тмы, ничего в твоём доме не пронцаешь? Пѣсок один видишь?» [Сковорода, 1973, 1, 221]. Тьма и грязь, грязь и ров, низ, дол — эти лексемы встречаются постоянно. Кроме того, в образовании этих дефиниций участвует оппозиция новое / старое. Так, человек объявляется ветошью, а слава мирская — грязью. Аналогичный процесс наблюдает Н. В. Злыднева в творчестве А. Платонова [Злыднева, 1999, 297].

Однажды человек сравнивается с исправными, искусно устроенными часами, которые, как пишет Сковорода, греки называют автоматом. Подобное сравнение призвано указать на совершенство природы человека, на ее точность и мерность. Существует понятие сердечной машины, из

которой исходит побудительная сила. Сообщество людей уподобляется работе часовой машины, где все части слажены между собой. Рядом с машиной соседствуют драгоценные камни, ложные алмазы, воровская монета. Философ утверждает, что человек «чувствует, как кумир; мудрствует, как идол; осязает, как преисподний крот; щупает, как безокой; гордится, как безумный; измѣняется, как луна; беспокоится, как сатана; паучится, как паучина; алчен, как пес; жаден, как водная болѣзнь; лукав, как змій; ласков, как крокодыл; постоянен, как море; вѣрный, как вѣтер; надежный, как лед; разсыпчив, как прах; ищезает, как сон...» [Сковорода, 1973, 2, 43]. Эти устоявшиеся сравнения прилагаются ко всему роду человеческому, который хуже скотов, злобнее зверей, лукавее гадов, беспокойнее рыб, опаснее африканских песков.

Очевидно, что задача философа заключалась не в том, чтобы собрать как можно больше устоявшихся и заново построенных дефиниций, а в том, чтобы столкнуть их и как можно более полно объяснить сущность человека.

В борении мыслей, страданиях души, совершая внутреннее движение ввысь или падая в низины духа, он проживает жизнь и может ощутить ее полноту, лишь научившись жить «жизнь порядочную, основанную на законѣ вѣры и страха Божіею, яко на главнѣйшем пунктѣ» [Сковорода, 1973, 1, 116]. Его жизнь целиком зависит от Бога. На всем ее протяжении человек не имеет права нарушать законы блаженной натуры, совершать «нешасную» исполинскую дерзость. В идеале он следует Промыслу Божиему и по нему строит свою жизнь.

Философ различает жизнь и житие. Житие определяется как «всѣх дѣл и движеній (...) сноп» [Там же, 132]. «Жизнь есть плодоприношеніе, прозябшее от зерна истины, царствовавшія в сердцѣ» [Сковорода, 1973, 2, 7]. Иногда жизнь и житие совпадают по значениям. Они заключаются в сердце и душе человека и не существуют вне любви к истине: «Жизнь живет тогда, когда мысль наша, любля истину, любит выслѣдывать тропинки ея» [Там же, 6—7].

Человек, расходуя отведенное ему время, истощает жизнь. Детство его не столь прекрасно, как думают многие, ибо уже тогда он впускает в сердце ехидну и гоняется за грубой видимостью. Юность порой встает в пару с вечностью, тогда она истинна и никогда не ветшает. Но чаще она глупа, так как человек в эту пору жизни готов поскользнуться, предаться удовольствиям, «увлечься лошадьми и собаками или роскошным образом жизни. Бывают, напротив, такие, которые ведут слишком суровую жизнь» [Сковорода, 1973а, 2, 228]. Юность еще не освещена светом истины. Он осеняет человека в старости, когда оставляются дела тьмы. Ста-

риков и «молодцов», плывущих по жизни, одинаково соблазняет мир. Если свет истины отсутствует, то в старости человек бывает охвачен тоской, малодушием, задумчивостью, грустью, печалью и страхом. Он страшится того, что тело его ослабевает, глаза и зубы притупляются. Он не может предаваться веселью, не в силах танцевать, много есть и пить. Если этого страха нет, человек становится венцом хвалы, умащенной елеем радости.

Таким образом, это описание дано через время, которое «делит жизнь человека на возрастные фазы» [Аругюнова, 1999, 9]. Но чаще Скворода прибегает к пространственным параметрам. Путь как способ ориентации пространства переводит понятие жизни в символический план. Жизнь наша есть путешествие, заявляет Скворода, называя ее «исходом к щастію не коротеньким». Человек же — пришелец в этом мире. Так философ описывает жизнь в терминах движения [Толстая, 1996, 96]. Он наделяет человека знанием пути, который он ищет на протяжении всей жизни, стараясь не шествовать путем другого. Жизнь-путь различается как путь мирный и немирный, путь несчастья, ведущий в жилище духов беспокойных.

Истинный путь непременно труден. «Трудность пути — постоянное и неотъемлемое свойство; двигаться по пути, преодолевать его уже есть подвиг, подвижничество со стороны идущего подвижника, путника» [Топоров, 1997, 488]. Трудности необходимы, так как их преодоление совершенствует человека. На своем пути он встречает множество преград, а также ворот, преддверий, дверей, порогов, которые должен преодолеть или миновать. Они зачастую ведут к дорожкам, образующим путь несчастья.

Появление особо отмеченных и различно устроенных «подпространств», выделенность границы-перехода свойственны представлениям Сквороды о пространстве, что еще раз относит его к разряду мифологических [Там же, 492]. Как известно, препятствие «занимает особое, выделенное место в ценностной картине мира. (...) Оно объединяет физический, социальный и ментальный мир человека, точнее, самые разнообразные понятия и смыслы, на первый взгляд, не имеющие отношения друг к другу, но при ближайшем рассмотрении оказывающиеся своеобразными аналогами: состоящими в тесном “семантическом контакте”» [Рябцева, 1999, 119].

Путь бывает тесным, жестким, крутым, а также лишенным трудностей, сладким и легким. Эта характеристика, «связанная с этическими ценностями христианства (...), входит в средневековую мифопоэтическую картину мира. Средневековое мирозерцание придало всем ком-

понентам этой картины, в том числе и пространственным представлениям, ярко выраженный ценностно-религиозный смысл» [Сазонова, 1991, 483]. Философ дополняет ее, отмечая конец пути и различая скорость движения.

Праведник шествует. Грешник спешит, движется «извилистыми тропами, холмистой местностью через глубокие рвы. Несется безумный всадник, не умеющий управлять конем» [Сковорода, 1973а, 2, 201]. Он идет путем греха, ибо грешить — это значит быть беспутным: «Что ж бедственнѣе, как шествовать без дороги, жить без пути, ходить без совѣта?» [Сковорода, 1973, 1, 376].

Пути противопоставляется бездорожье, которое на самом деле оказывается синонимичным пути гладкому, легкому: «Слѣпым и хромым — соблазнь и претыканіе, развращенно же и превратно шествующим — горечь, труд и болѣзнь» [Сковорода, 1973, 2, 90]. Бездорожье тут же принимает очертания непроходимых чаш, оврагов, а иногда становится маршем в чужие страны, военным походом, не приносящим ничего, кроме ран и болезней. Встав на такой путь, человек попадает в дебри, пропасти, лужи, что приводит к потере жизни и мира сердечного. Бездорожье синонимично кривому пути, противопоставленному прямому пути жизни.

Отличить прямой путь от кривого сложно, потому что правое (прямое) и кривое взаимосвязаны: «Есть, что мнится правым, но существом криво. И есть, что мнится развращенным, но естеством правое. Если закоулочек ведет к правотѣ, по концу своему прав есть. Но косоглазый тот прямик и крючковата есть простота, отверзающая перспективу и архитектурной мост прямо во град лжи» [Сковорода, 1973, 1, 282]. Таким образом, путь человека праведного необязательно есть прямая линия. Она может прерываться «закоулками и крючками». Иногда в глухих, пустых закоулках человек находит счастье.

Кривой путь, нерегулярное движение, следовательно, отмечены как сакральные. «Неправильное», «кривое», богаче информацией, чем «правильное» и «прямое» по крайней мере потенциально, но образ, в котором эта информация выражается «темнее», дву- и много-смысленнее, но отважное сознание открыто риску и исходит из того, что в судьбоносных ситуациях должно быть готовым идти на риск» [Топоров, 1996, 13]. Это усложненное противопоставление кривого и прямого пути Сковорода развивает в притче о чужестранцах, путешествующих по Индии. Человеколюбивый старец советует путникам держаться «обиняка», а не идти напрямую. Не послушавшись его совета, они погибают, за исключением одного, глупого, но осторожного, спрятавшегося за «яругой».

В жизни-путешествии нет «неустралства», так как каждый шаг по пути жизни одновременно является шагом по левому или по правому пути, неразрывным и взаимозаменяемым. Два пути — левый и правый — внешне, «по натурѣ», совпадают: «Един наш для всѣх нас есть путь, ведущий во вѣчность, но двѣ в себѣ части и двѣ стороны, будто два пути, десный и шуїй, имѣет» [Сковорода, 1973, 1, 195—196]. Так как путь раздвоен, ступать по нему следует «тихонько», ибо он труден и даже опасен: «Ах, опасно ступаимо, чтоб попасть нам внійтить в покой Божий» [Там же, 349].

Левый путь — это путь пространный, пролегающий по цветоносным лугам, направленный к «увеселительным» перспективам. Его открывают красные, триумфальные ворота. Заканчивается он непроходимой пропастью, дебрями и бездной глубокой — адом. Конец этого пути «сокрывается» во тьме. Таким образом, «прямое движение по прямому пути и их выгоды очевидны, и они не требуют выбора; но их открытость и свобода делают их опасными, поскольку они равнодоступны и для сил зла» [Топоров, 1996, 12].

Потому еще одним метафорическим описанием левого пути, совпадающим с описанием мира, становится представление его как рыболовной сети. Запутываясь в ней, шествуют несчастные путники, сгибаясь под тяжестью кошельков, сумок и мешков. В отличие от левого пути, путь «десный во входѣ жесток и стропотен, в протчем помалу-малу гладок, напоследок сладок, во исходѣ — сладчайшїй» [Сковорода, 1973, 1, 299], так как он ведет праведников в рай. Между этими двумя путями пытаются пройти лицемеры, вознося молитвы, но требуя «тлѣнностей». Левый и правый путь противопоставляются как узкий и широкий, трудный и легкий.

Бог не покидает человека ни на каком пути, так как он им и «положен». Если человек пустился в опасное путешествие, то Бог преградит ему путь. Поможет ему и Библия. Благодаря ей в его голове «родиться другая дорога для него и отличное от перваго шествїе» [Там же, 241]. Путеводительница человека — его душа, но никак не натура слепая и скотская. Только душа ведет к истине, по пути познания. «Образ пути очень важен для Сковороды и встречается неоднократно. Для него, в частности, характерно традиционное понимание пути в качестве метафоры познания, где пересекаются путь истины и путь жизни» [Малинов, 1998, 13].

Не только Бог, но и сам человек определяет свой путь, по которому его ведут природные склонности. Чтобы идти верным путем, человек должен знать самого себя. Если он на это не способен, то идет путем па-

губы, как «побочный», или «беспутный» путник. Если знает, то едет «на стремлениях душевных всѣх тигров лютѣйших, как на везущих колесницу львах» [Сковорода, 1973, 1, 365].

На человека влияют силы зла, ведущие его «в горести» и «мнимыя сладости». Также дух несытости и похоти мирские гонят его, и тогда он несется, как «коляска без управитѣля». Это движение неминуемо ведет к старости и смерти: «Приближается час от часу с ужасною арміею немилосердная старост (...), с другим корпусом за ним слѣдует непобѣдимая смерть» [Сковорода, 1973, 1, 351].

Сковорода не отрывает смерть от жизни и считает, что понять ее можно только в связи с жизнью. Он переворачивает их значения. Плотская жизнь, сам человек с его грехами и есть смерть, перевозносить которую нельзя. Смерть и жизнь, получив противоположные значения, противопоставляются как временное вечному. Смерть не вечна в отличие от жизни. Она не царствует над миром, хотя и обращает всех и вся в прах без остатка. Потому праху-плоти нельзя приписывать жизнь, нельзя боготворить пепел и полагать, что существует только плоть и смерть. Нельзя присуждать жизнь тому, что мертвое.

Совершив операцию переименования, Сковорода рассуждает о смысле смерти и приходит к выводу о том, что не следует бежать от нее: «Смерть нас скроет. А если скроет, то позволит по-настоящему существовать» [Сковорода, 1973а, 1, 174]. Так оппозиция внутреннее / внешнее включается в разработку темы смерти, и оказывается, что смерть открывает сущность всех вещей, выявляет то, что скрыто при жизни, так как она есть переход в жизнь вечную: «...исходить из Египта — значит выходить от смерти в живот» [Сковорода, 1973, 1, 246]. Так как смерть приносит покой, дает надежное пристанище, она является единственным и надежнейшим выходом из всех опасностей и бед. Смерть приносит избавление от порочной жизни. Человек не должен ее бояться: «Плюнь на гробныя прахи и на дѣтскія страхи; / Покой — смерть, не вред» [Там же, 89].

Смерть обновляет человека. Это обновление передается через концепт одежды. Человек снимает ветхие одежды и облачается в новые, поэтому смерть не обладает человеком, который, «раздѣвшись, как из обветшалыя ризы, из земныя плоти, надѣв новую, сообразну его плоти плоть, и не уснет, но измѣняется» [Там же, 191]. Предшествующая смерти болезнь — благодѣяние Господа: «Был ли кто болен? Тот нѣсть болен, А кто был мертв, тот есть уже жив. Как пройшла ночь смерти, так настал день жизни» [Там же, 282].

Конечно, здесь речь идет о смерти плотской, противопоставленной духовной, которую человек может испытать, пребывая на земле. Только

духовную смерть можно считать несчастьем, т. е. бездуховную жизнь, жизнь без веры. Эта смерть убивает душу, «устраняет» ее от божественного естества в страну праха и пепла. Духовной смерти люди мало боятся, зато когда плоть человека увядает, они плачут, подобно младенцу, увидевшему расколотый орех. Они хотят, чтобы мир был устроен по их «бесноватым» желаниям: «По их несчастному и смѣшному понятію, не надобно в мирѣ ни ночи, ни зимы, ни старости, ни труда, ни голоду, ни жажды, ни болѣзней, а паче всего смерти» [Там же, 345].

Философ довольно редко использует известный со времен средних веков и популярный в эпоху барокко мотив всех и вся уравнивающей смерти. Также нечасто возникает мотив смерти всепобеждающей, чье царство будто бы невозможно разрушить. Смерти сопутствуют холод, мрак, тень. Именуется она горькой. Конечно, смерть — это сон, притом главный: «Что же паки есть смерть, аще не от снов главный сон?» [Сковорода, 1973, 2, 112]. Не только смерть, но и жизнь есть сон: «Жизнь временная есть сон мыслящей силы нашей (...). Придет час, сон кончится, мыслящая сила пробудится, и всѣ временныя радости, удовольствія, печали и страхи сей временности исчезнут. В иной круг бытія поступит дух наш, и все временное, яко соніе востающего, уничтожится» [Ковалинський, 1973, 470]. Жизнь, конечно, бывает сном для грешников, но не праведников [Корзо, 1999, 100]. Так смерть и жизнь уравниваются, с тем чтобы вновь разойтись по значениям.

Жизнь человека и его движение к смерти должно быть осознанным. Он не может существовать, не понимая, что его окружает и что от него скрыто. Достичь этого понимания человек может, познав самого себя. Только так перед ним предстанет мир и его мера. Только так он увидит невидимое, отличит низкое от высокого, подлое от дорогого. Самопознание — это его путь к спасению [Топоров, 1997, 499].

Самопознание Сковорода объявляет наукой «глубочайшей и новѣйшей», притом «предревней», не раз вспоминая о надписи на Дельфийском храме: *Nosce te ipsum*. «Начальником» этого слова Сковорода полагает древнейшего мудреца «Фалиса». Философ уверен в том, что греки, египтяне, евреи глубоко знали смысл этого изречения, основательно забытый в последующие времена, и стремится его возродить. «В своей обращенности “к истокам” Григорий Сковорода актуализирует эллинистическую идею самопознания, преобразующую субъект, и этой динамикой создающего основу для познания сущего» [Марченко, 1996, 68]. Хотя, очевидно, что философ действует в рамках христианской этики. В его сочинениях «самопознание представляет собой своеобразный обмен и взаимное присвоение с божеством» [Малинов, 1998, 97]. Этот



«обмен» Сковорода описывает, обращаясь к библейским персонажам. Если не узнаешь себя, говорит он, не сделаешься пресельником с Авраамом, не поставишь кущи свои с Иаковом, не вселишься на месте значном с Давидом.

Процесс самопознания двуедин. Это одновременное познание человека и Бога: «Хотя самого себе хорошенько узнаешь, изволь знать, что одним взором узнаешь и Христа» [Сковорода, 1973, 1, 206]. Человек должен стараться узнать себя, чтобы узнать Господа. Он познает его, отыскав в своем сердце святое и божественное. Через познание рождается послушание ему и обретается свет, вечность, Слово и Царство Божие. Самопознание приводит к тому, что человек преобразуется в Бога, и все мертвенное пожирается жизнью.

Самопознание определяется как поиск истинного человека. Достичь его — не значит улететь за моря и леса выше облаков. Для этого человеку не нужно переселяться во времени и пространстве. Он должен проникать в центр своего сердца, входить внутрь себя. Не покидая своих пределов, он обращается к себе самому. Он всегда обязан оставаться в доме своем: «Знай себе. Смотри себе. Будь в домѣ твоём» [Сковорода, 1973, 1, 171]. Ключевые слова «Познай себя» становятся единственным преддверием, не дающим уклониться в сторону от той двери, «которая сама о себѣ вопіет: “Аз есмь дверь”» [Там же, 213].

В самопознании человеку никто не поможет, ни «хиромантик», ни «анатомик», только предельная концентрация мыслей, «расточенных по пустыням свѣцким, по честолюбію, по сребролюбію, по сластолюбію» [Там же, 224]. Он собирает их воедино и думает непрестанно, чтобы узнать себя. Иначе не достичь ему Бога, он не поймет мир и Священное Писание. Подтверждение значимости самопознания философ находит в Библии, утверждая, что она пронизана словами: «Узнай себе». Он уверен, что об этом постоянно говорится в священной книге: «Думаю, что не на одном мѣстѣ в божественных книгах означено» [Там же, 211], при этом всякий раз по-иному, что не смущает философа. Моисей, восходя на Синайскую гору, запрещает своему народу следовать за ним, говоря: «Внемлите себѣ не восходити на гору» [Там же]. «Внемлите себѣ» для Сковороды означает «Познай себя». Эти слова есть ключ, который он вручает читателям Библии.

Чтобы описать процесс самопознания, Сковорода обращается к мифу о Нарциссе, который, по его мнению, взят из «обвѣтшалыя богословія египетскія» [Там же, 154]. Сохраняя оболочку мифа, философ изменяет его значения. Черпает из него мотивы совершенной внешней красоты и любви, к которой Нарцисс (Наркисс) не был склонен, за что и понес на-

казание. Под пером философа из самовлюбленного и погибающего от любви к самому себе этот мифологический персонаж становится символом всеобъединяющей божественной любви и самопознания, так как влюблен в самого себя, или, на языке Сковороды, в свою главную точку. Следовательно, он проникает внутрь себя, не выходит за свои пределы, остается дома. Потому любовь его направлена к Богу и божественна по своей сути.

Его Наркисс смотрится в чистые воды Библии и видит в них разных Наркиссов — египетских и еврейских. Любовь земная, «Наркиссов амур», и божественная, «Софи́на дочь», отражаются в этих водах, в которые Наркисс беспрестанно всматривается и выбирает для себя Софиину дочь. Провидит Сковорода в этом мифе тему скрытого двойничества, позволяющую создать образ нового Наркисса. Старый Наркисс рвется и мечется, и «весь, аки лед истаяв, от самолюбнаго пламя, преобразается во источник (...). Во что кто влюбился, в то преобразился» [Там же, 154]. Но обретя себя, новый Наркисс вглядывается в Библию. Этот образ вбирает в себя темы Преображения и Воскресения. Наркисс у Сковороды беспрестанно благовестит: «Узнай себя!», что значит: уразуметь Бога и ничего не начинать без него в жизни своей. Это мудрый Наркисс, совершивший переход от незнания к знанию. Но есть и буйные Наркиссы, которые бегают по околицам и не «амурятся» дома. Так концепт пути, сплетенный с античным персонажем, создает цельную ситуацию самопознания.

Если понятие самопознания пронизано глубоким религиозным смыслом, то понятие сродности, или предназначения, имеет преимущественно светские значения. Философ утверждает, что сродность у всех людей разная, но в каждой действует святой дух. «Природа и сродность значит врожденное Божіе благоволеніе и тайный его закон, всю тварь управляющій» [Там же, 433]. Все сродности подчиняются одной, главной — поискам Царствия Божия. Сопряжение главной должности и сродной обеспечивает счастье человека, не привязанное к какому-либо званию. Философ объясняет, что от сродности зависит жизненный путь, что она не дает человеку скучать в праздности, есть и пить, вместо того чтобы делать главное дело жизни.

Сама сродность — это путь, от которого зависит воля человека и его опыт. Каждый призван к какому-либо делу в жизни, пусть к подлому, т. е. к простому, но не к бесчестному, а для него «забавному» и полезному. Найдя свою сродность, человек бывает верен ей несмотря ни на что. Его не смущают ни хула, ни нищета, ни малые доходы. Порой он запутывается и не может понять, зачем живет, что приводит к плачевным

результатам. Мало кто, например, рожден стать философом или монахом, а многие к этому стремятся, что неверно: «К чему же тебѣ финикова епанча Павлова? К чему Антоніевска борода, а Савин монастырь, капишон Пахоміев? ...Сей есть один только монашескій маскарад» [Там же, 277]. Иногда человек всю свою жизнь делает не то, что должен. Например, ведет в сражение воинскую роту, когда ему нужно было бы сидеть в оркестре.

Поиском сродности человек занят неустанно, и помогает ему в этом не только Бог, но и мать-природа. Это она дает ему предназначение, или сродность, которой не следует противостоять и которая проявляется в раннем детстве. Именно у природы человек учится сродности. Он делает это, невзирая на сластолюбие и славолюбие, отводящие его от природной склонности и «волочащие» к «природѣ противныя». Если человеку не удастся определить свою сродность, он скучает, тоскует, страдает среди изобилия и просит у Бога того, что ему на самом деле не нужно. Например, богатства, а не удовольствия, великолепного стола, а не вкуса, мягкой постели, но не сладкого сна, «нѣжной одежды», а не «сердечнаго куража». Такой человек стремится занять чужое место, хотя «во сто раз блаженнѣе пастух, овцы или свиньи с природою пасущій, нежели священник, брань противу Бога имущій» [Там же, 420].

Философ упрекает тех, кто разменивает бесценный «бисер» добродетели, чтобы «продратся» в чин, ему не сродный. С целью занять чужое место, люди притворяются, облачаясь в чужие одежды, надевая «чужое перья». Часто занимают чужое место, конечно, высокое, к которому все стремятся. Восходить на него, не чувствуя сродности к нему, нельзя: «Хочешь ли быть царем? На что ж тебѣ елей, вѣнец, скиптр, гвардія? Сія есть тѣнь и маска» [Там же, 276—277]. Человек не имеет права презирать сродную себе должность. Она для него сладчайшее пиршество, или «зала» этого пиршества. В идеале он должен довольствоваться тем, что ему дано от природы, развивать свои способности, примером поощряя других. Ему следует знать, что сродности разных людей различны, как различны трубы органа.

Наукой и обучением сродность можно и нужно совершенствовать, так как число сродных делателей на самом деле невелико. Научиться тому, к чему человек совсем не имеет склонности, почти невозможно. Помогает ему в обучении трудолюбие, а наука и привычка есть то же. Труд не кажется трудным, ибо все нужное легко, а ненужное трудно. Развивая этот тезис, философ опирается на высказывание Эпикура, так повторяя его: «Благодареніе блаженной натурѣ за то, что нужное здѣлала нетрудным, а трудное ненужным» [Там же, 127]. Человек обязан

отличать нужное от бесполезного, которое преграждается законами блаженной природы и оказывается трудно достижимым или вообще недостижимым. Полезное достичь легко. Потому трудно быть злым и легко быть благим. Труд телесный и труд души человеку в радость. Они дают превосходящее славу увеселение, сродную должность. Она есть главное веселие человека, так как изобилием снабжается только тело, а душу веселит сродное делание. Без него душа грустит, будто пчела, закрытая в горнице. Если человек занимается не подходящим ему делом, он всю жизнь печалится. Трудясь, он радуется, подобно той пчеле, которой труд сладок, как мед.

Самопознание и поиск сродности связаны со счастьем, к которому стремится человек. Если он худо несет должность, если у него нет старательности, охоты и усердия, он не может быть счастлив. Как только он осознает, что счастье нельзя найти ни на земле, ни на небе, он обращается к себе и, наконец, видит и слышит его. Он понимает, что счастье внутреннее и совершенное — это Христос. На пути к нему человек находит свое «родное» счастье, и оно не заключается «ни в знатном чинѣ, ни в тѣлѣ дарованія, ни в красной странѣ, ни в славном вѣкѣ, ни в высоких науках, ни в богатом изобилии» [Там же, 333]. Более того: сам этот путь и есть счастье.

Счастье соседствует с покоем, которого невозможно достичь во внешней жизни. За ним плывут на кораблях, для него разоряют города, и по этому пути человека ведет «несытость» духа и печаль. Блаженный покой «ни от случая, ни от мѣста не зависит. Не заключен в мызах ни в веселительных вертоградах, не привязан к прекрасным веселых рѣк берегам ни к райским поморским холмам» [Сковорода, 1973, 2, 175]. Со счастьем несовместима воля человека, или воля плоти, всегда насытая, злая, адская. Она мирской бог, чаша вавилонской блудницы, лев, всех подстерегающий. С ней «любодѣйствует» мир. Эта старая, «вѣтная» воля, но есть воля новая и чистая, ведущая человека к жизни вечной.

Есть и внешнее счастье, в поисках которого человек проводит жизнь, не находя его и надеясь отыскать в плоти и крови. Но «не привязал Бог щастія ни к временам Авраамовым, ни к предкам Соломоновым, ни к царствованію Давидову, ни к наукам, ни к статьям, ни к природным дарованіям, ни к изобилію» [Сковорода, 1973, 1, 333]. Обнаружить его во внешней жизни человек может, поверив, что счастье, хотя и дано всем — больным и обездоленным, богатым и удачливым, — не одинаково для всех. Внешнее счастье разное. Нельзя всем быть изобильными, пригожими, дюжими. Нельзя всем жить только во Франции и родиться в одном веке. Нельзя быть всем знатными и иметь подчиненных, крепких, как

россияне, добродетельных, как древние римляне. Нельзя сразу иметь дом как в Венеции, и сад как во Флоренции, как и быть одновременно разумным и ученым, благородным и богатым. Но многие этого не понимают, потому один жалеет, что не родился в знатном доме. Другой — что у него лицо непригожее и воспитание не нежное. Еще один страдает из-за того, что его не принимают богатые и знатные. Словом, никто не хочет «богомудро управлять (не) внѣшнею, домашнею, (а) внутреннюю, душевную экономію, то есть узнать себе и здѣлать порядок в сердце своем» [Там же, 351].

Все заняты ненужным, лишним, потому не знают счастья. Все надеются, что обретут радость сердца, а это невозможно, так как, продавая, покупая, сутяжничая, погрязая в войнах, коммерции и домостроительстве, люди уходят от счастья, беспокоятся об «угодіях» плоти, живя «штатскими» заботами и ветреной славой. Конечно, счастливый человек может иметь высокий чин, прекрасную должность, но душа его становится несчастной, если, вместо того чтобы служить и помогать, он обижает людей. Часто внешнее счастье сводится к удовольствиям и забавам. Люди изобретают «разные напитки, кушанья, закуски для услаждения вкусу (...), разные музыки (...), тьму концертов, минуетов, танцов и контратанцов для увеселения слуху» [Там же, 324]. Строят они роскошные дворцы, устраивают сады, вышивают шелками и благовонными спиртами, порошками, помадами и духами доставляют негу телу. Подобно мартышке «глупомудрой», человек засматривается на «слепую» моду, ища в ней счастье, и напрасно.

Исполнение всех желаний не обеспечивает счастья, а приводит к пороку, так как человек, занятый его поисками, покидает свой дом и идет по околицам кривым путем, шарит по пустым закоулкам. Ни к чему хорошему это не приводит, так как «мырское щастіе — удица, сътъ и ядовитый мед; извнѣ блеск, а внутрь тма, тля...» [Сковорода, 1973, 2, 69]. Из-за этого мнимого счастья горькое представляется сладким, а сладкое горьким. Чувствуя сладость, человек попадает в плен. Ему следует знать, что внешнее счастье не вечно и что сменяют его беды и тяготы. Чаще, чем несчастью, философ противопоставляет счастье богатству, утверждая, что счастливый человек довольствуется малым.

Сковорода не конкретизирует бедность и богатство. Они условны и не имеют реальных очертаний. Через них описывается не имущественное состояние человека, а состояние души. Философ призывает любить нищету, подражая Господу: «Бедным был Христос, который ничего не искал; / Бедным был Павел, который ничего не хотел; / Бедным делает не денежный ящик, а душа, / Взлетающая высоко к небу» [Сковорода, 1973а, 2, 201]. Бед-

ность — это идеальное состояние, в котором нужно уметь пребывать. Только она делает человека счастливым, потому он должен ее почитать. Бедный человек, не зная роскоши, не болеет, его обходят стороной заботы и несчастья. Страшна только та бедность, в которой желают богатства. Противопоставление бедности богатству выражается в неожиданных сравнениях, стягивающих высокое и низкое: «Извѣстно, что в царских домах находятся фарфоровые, серебряные и золотые урыналы, от которых, конечно, честиѣ глиняная и деревянная посуда, пищею наполняемая, так как ветхій селскій храм Божій почтеннѣе господскаго бархатом украшеннаго афедрона» [Сковорода, 1973, 1, 128—129].

Богатство воспевают грешники, кичась «жирным грошем», презирая «пустой кошель», забывая, что они всегда могут «преобразоваться» в нищих. Преобразование это подобно кораблекрушению, но не тому, которое приводит к Господу. Зато скромный ремесленник не знает таких потрясений, так как ремесло есть гавань для человека. Жизнь богача никогда не бывает спокойной, ибо алчность и властолюбие соседствуют и вызывают страшные перемены в человеке и в обществе: «Гдѣ ты мнѣ сыщеш душу, не напоенную квасом сим? Кто не желает честей, сребра, волостей? Вот тебѣ источник ропоту, жалоб, печалей, вражд, тяжб, (войн), грабленій, татьбы, всѣх машин, крючков и хитростей. Из сего родника родятся измены, бунты, (заговоры), похищенія (скиптров), паденія государств и вся нещастій бездна» [Там же, 332]. Сковорода сближает погоню за прибылью с суетной славой и ядовитой сластью, объявляя их «адскими горячками». Внутренне богатый человек довольствуется тем, что имеет. Так образуется противопоставление евангельской нищеты мирскому богатству: «Хотя и богат беси у чловѣк, но не у Бога, хотя и нищій еси у чловѣк, но не у Бога. Без Бога же и нищета и богатство есть окаянное» [Сковорода, 1973, 2, 128].

\* \* \*

Итак, Сковорода создал образ раздвоенного человека, «ленивого дремлюка» и орла, летящего в вечность, глиняного болвана и тени Божией. Его человек всегда идет двумя путями — левым и правым, широким и узким. Он прозирает вечность, но влечется к грязи и тьме. Попадает в них, если не движется по направлению к Богу, который есть его центр и главная точка.

Образ человека метафизического попал на сцену — школьный театр избегал показывать человека «реального», предпочитал в символическом-аллегорическом виде выводить его субстанцию, в наглядном виде де-

монстрировать его внутренний мир, не оторванный от вышних сил. В этом плане театр переключается с концепцией Сковороды, который также не создавал художественных образов человека, а раскрывал его отношения с Богом и награждал множеством дефиниций, чтобы выявить его скрытую сущность. Театр не интересовался двойственностью человека. Только человек внутренний был его главным персонажем.



## Фигуры школьного театра

В XVII—XVIII вв. чрезвычайно значимой была дистанция между объектом и субъектом в искусстве. «Между изображением и зрителем возникала пространственная дистанция, характерная именно для зрителя, а не участника событий. В живописи она часто акцентировалась отдернутыми драпировками на переднем плане или жестами второстепенных персонажей, указывающих на главных действующих лиц показываемого события» [Мельников, 1993, 115]. Отмеченность этой дистанции не всегда осознавалась неискушенным зрителем, который пытался ворваться в действие и предупредить героев об опасности, как это происходило, например, в Польше при постановках мистерий в открытом пространстве. Потому эта дистанция, знаменующая условность театрального искусства, обязательно отмечалась в прологах и эпилогах, в многочисленных самопредставлениях персонажей.

Принять ее во внимание требовалось не только для того, чтобы театр состоялся. Игра еще не стала общепринятым способом выражения высоких истин и в католическом, и тем более в православном круге славянской культуры. Передавать через игру столь серьезное содержание было практически невозможно. Кроме того, человек не мог изображать кого-то другого. Скованность актера объяснялась и тем, что культура все еще относилась ко всяким превращениям на сцене более чем сдержанно, если не отрицательно.

Действовал запрет на всякие изменения внешнего облика человека, так как он создан по образу и подобию Божию. Его физическая сущность выводилась за пределы принятой системы ценностей. Не предполагалось, что человек использует свое тело для создания некоего образа и что оно встанет в ряд средств художественного освоения мира. Культура возражала против того, чтобы человек уподоблялся другому, нарушая

тем самым данную ему от Бога целостность и неповторимость. Поэтому выйдя на сцену, он не столько играл, сколько с помощью символично-аллегорического языка создавал сложные риторические конструкции, насыщенные дидактическим началом. Он не подражал реальности и не имитировал ее. Она и не была объектом художественного воспроизведения. На школьной сцене человек означивал, замещал, передавал одно через другое, но никогда не стремился к перевоплощению.

Он также не имел права менять имя, данное ему при крещении. Он не должен был надевать на себя личины, изображать того, кем не является. Потому игра объявлялась «богомерзким делом», потому запрещалось «творить глумы всякими плясаниями и гусльми», накладывать на себя «личины и платье скоморошеское, «косматые сатирские хари», ибо все это были «кошуну бесовские», сопровождавшиеся «смехом и руганием диавольским» [Иоанн Вишенский]. Несмотря на это, человек вышел на сцену. В «Мудрости Предвечной» прямо сказано, что диалогическое строение здесь будет «лицемъ явствованно».

Человек на сцене был очень сдержан в выборе художественных средств и чувствовал себя неуверенно, скрывался от зрителей за риторической фразой, условным жестом. Школьный театр предпочитал заменять персонажей, особенно если они обладали высоким статусом, аллегорическими фигурами, не пускавшими «реальность» на всеобщее обозрение. В мистериях всегда действовали только аллегории. Человек — и то в условном виде — проникал лишь в моралите.

И в мистериях, и в моралите он не столько играл и перевоплощался, сколько искал пути ограничить игру и, в первую очередь, — перевоплощение. Он не создавал образ другого человека, стараясь домыслить его, отыскать некоторые штрихи, детали, способные выразить его внутренний мир и психологическую характеристику. Не отражал опыт реальной действительности, пусть в максимально условных формах. Прежде всего человек на сцене вел серьезную риторическую работу, выступал носителем идеи, что и разрешало его появление на сцене. Для того чтобы усилить, обогатить эту идею, он, конечно, обращался и к собственно театральным средствам, но они никогда не были для него самоцелью. Потому его еще трудно назвать актером. Он лишь исполнитель требований драматурга, не рассчитывавшего воплотить на сцене действие. Трудно назвать ролью те речи, которые произносились со сцены, правда, обогащаясь редкими жестами, движением, мимикой.

Конфликта между образом и исполнителем еще не было, так как роль пока не сформировалась. Исполнитель не стремился к окончательному



перевоплощению и выступал своего рода медиатором между зрителем и драматургом, который, в свою очередь, был вестником священных событий — одной из часто встречающейся на школьной сцене фигур. Резкого противопоставления Я исполнителя и изображаемого им персонажа не существовало не потому, что они сливались воедино, а потому, что персонаж был недостижим для исполнителя. Своего персонажа, как мы уже сказали, он не столько изображал, сколько означал. Человек на сцене мог себе позволить лишь прикоснуться к высшим ценностям, являющимся семантическим ядром пьесы. Их символизировали выводимые на сцену лица священной истории, абстрактные понятия с сакральным значением, воплощавшиеся в аллегорических фигурах.

От исполнителя не требовалось личного прочтения пьесы. Он должен был повторить или умножить уже узаконенную интерпретацию, чтобы провести ее в различных кодах. Поэтому он не выносил приметы своего Я на сцену, оставался безличным. Был лишь носителем знаков священного, во что предлагалось верить публике: «Веруешь ми или ни, слышателю верный, / С евангельскимъ Лазарем Богач достоверный / Образ того изъяснять, токмо изволь внимати» [Ранняя русская драматургия, 1974, 55]. Итак, перед зрителем предстал условный образ, опознававшийся им не через актерскую игру, а через символические аксессуары и слово.

Этот образ не был единым, стремления представить его во всей полноте не обнаруживалось. «Любой барочный персонаж не обрел еще своей самотождественности, он лишен единства, которое было бы определено прежде всего психологически, он лишен психологической сплошности» [Михайлов, 1994, 346]. Добавим, и «сплошности» внешней. Важнее в художественном и дидактическом отношении было *что* и *как* скажет исполнитель, как он манипулирует аксессуарами, а не то, складывается ли его сценическая характеристика в единое целое или разваливается по частям.

Особенно явно это прослеживается на материале декламаций и диалогов, еще только приближающихся к драме, где человек, вступив на сцену, остается самим собой. Участники этих ораторских жанров почти никогда не получают имен, что знаменательно. Они выступают как Отрок, как Первый, Второй, Третий. Их задача состоит в том, чтобы передать некое сообщение зрителю. Между собой они не вступают ни в какие отношения. В польском «Диалоге о Ковчеге» граждане Азота названы порядковыми числительными: Первый, Второй, Пятый. Демоны же имеют буквенное обозначение: А, В. У Иоанникия Волковича каждому выступлению Вестника предшествует небольшая ремарка, начинающаяся словом: «Оповѣдает». Это единственное свидетельство о человеке на

сцене в декламациях и диалогах. Отсутствие имени — показатель позиции персонажа и одновременно исполнителя.

Рассмотрим, как ведет себя человек, выступающий на сцене школьного театра в разных ипостасях. Очевидно, что он участвует в сложении картины мира, но сам еще не является главным объектом воспроизведения, хотя ему уже отведено место на сцене. Интерес к человеку уже начался, ведь «одна из неотъемлемых сторон христианства — персонализм» [Гуревич, 2002, 53]. Конечно, отнюдь не все стороны человеческой природы изображались в театре, но тем не менее образ человека все же стремились сделать явным и зримым, правда, разделяя его на душу и тело. Душа и тело или представляли в виде аллегорий, или их представлял комплекс аллегорических фигур. Нежелание показывать «реального» телесного персонажа вызвало на сцену такую аллегорическую фигуру, как Гений, который действовал вместо него. В польской пьесе «Miperval Regium» Гений Грациана награждает Гения Авзония. Клевета и Неблагодарность заключают Гений Авзония в тюрьму. Гении Грациана и Авзония взаимно прославляют друг друга в эпилоге. Таким образом, фигура Гения — общий знак «реального» персонажа, в котором не маркированы никакие его черты. В этом, по сути дела, механическом дублировании можно увидеть тенденцию уменьшить долю «человеческого» в фигурах школьного театра, которого замещал не только Гений, но и Дух, как в «Ужасной измене сластолюбивого жития» или в «Торжестве Естества Человеческого». Эти фигуры однородны с потенциальным персонажем, но совершенно лишены примет конкретности, которые в них мелькают лишь изредка.

Школьный театр обычно называют аллегорическим, для чего есть все основания. Но на его сцену выходили не только аллегории, но и ветхозаветные персонажи. Правда, чаще всего они оставались префигурациями, знаменующими деяния Иисуса Христа. Они возникли не только как следствие восприятия Ветхого и Нового Завета, но и в результате действия принципа отражения. Выступление библейского персонажа можно назвать напоминанием о нем. Исполнитель был его «знаком-индексом». Он не играл Иова и Софара, Иакова и Иосифа, но лишь указывал на них. Они представляли перед зрителем, произнося пространные монологи, отсылающие к Писанию. Стремления изобразить их, перевоплотиться в них, создать иллюзию приближения к зрителям в школьном театре не было. Напротив, эти персонажи находились на значительной дистанции от публики. Правда, Иаков в «Успенской драме» Димитрия Ростовского был уже достаточно приближен к ней, так как даже вступал с ней в диалог.

Реже на школьной сцене появлялись персонажи евангельские. «Петръ со Иоаном текутъ ко гробу» в «Торжестве Естества Человеческого». Иоаким и Анна, сама Дева Мария также иногда выступают на сцене. Иисус Христос и Богородица участвуют в «Диалоге о Страстях Христовых». В «Действе о десяти девах, о пяти мудрых и о пяти юродивых» выходит только Христос. Появление столь высоких персонажей противоречит общему запрету выводить их на сцену. Чаще о них говорят или выступают от их имени, как в виршах Андрея Скульского, т. е. произносят орации. Здесь с краткими речами выступают не Отроки, а Иоанн Теолог, Иосиф, Никодим, Симон и Мария Магдалена.

Остановимся теперь на главной фигуре моралите, пытающейся приблизиться к человеку «реальному». Фигура эта была обобщенной и называлась Человеком, Натурой Людской, Естеством Человеческим, Путником, что не исключало прописанности в ней черт, существенных для всякого человека. Но они особенно не интересовали драматургов и лишь проскальзывали иногда в схематичной характеристике человека вообще. Обычно показывалась его двойственная природа. Тогда Душа и Тело вели спор между собой. Выступал персонаж моралите и в двух ипостасях — грешника или праведника.

Человек, всегда готовый прельститься суетным миром и следовать по пути греха, — это грешник, или всякий олицетворенный порок. Он может быть атеистом, святотатцем, скупцом, лентяем, неблагодарным сыном, пьяницей. В соответствии с этими чертами он приобретает имена Лукавца, Сластолюбца, «Лестеца», намекавшие на возможность конкретизации. Имена открывают путь к созданию индивидуальных характеристик, пусть пока в неотчетливой форме. Выходил на сцену праведник, следующий путем узким и тесным, выполняющий заповеди Господни, как св. Параскева в «Действе о страдании святых мученицы Праскевии». Подобный персонаж сходен с житийным. «В центре жития стоит личность, избравшая путь духовного спасения и следующая ему, стремясь уподобиться Иисусу Христу, проверяя все свои дела евангельскими заповедями» [Милюгина, 1998, 17].

Иногда моралитетный персонаж не сразу становился таким, так как сначала переживал раскаяние в грехах и призывал на помощь ангелов. Тогда он преображался в человека, борющегося со страстями, что предвещало появление персонажа с противоречивой характеристикой. Обращение грешника в праведника — важный мотив моралите. Квинтэссенцией его смыслов можно считать обращение Савла в Павла. В «Комидии Евдокии мученицы» Евдокия пирует и веселится с юношами до тех пор, пока ангел «не запалил ее сердце». Она освобождает рабов, раздает

имение, молится и погибает от руки игемона мученицей. Главный герой моралите необязательно переживал обращение. Он мог и не раскаяться, что, конечно, вело его в ад. Например, в школьной пьесе «Judicium Dei horribile in Proregem Indiae» главный герой — король индийский — на пиру убивает двух придворных, а других отправляет в тюрьму. За это он наказан — адский огонь охватывает его ложе. Оставшиеся в живых находят на месте пожара три сундука. Они наполнены кровью, серебром и золотом.

Зачастую грешник и праведник выходят на сцену в одной пьесе, что придает ей антитетичность. Пиролюбец и Лазарь — главные персонажи «Ужасной измены сластолюбивого жития». Эта пьеса на евангельский сюжет построена по принципам моралите. Также парой выступают грешник и праведник в пьесе Георгия Конисского «Воскресение мертвых». Итак, персонажи разбиты на две группы. Срединное положение между ними занять некому.

Действовали на школьной сцене и более конкретные персонажи, но список их был резко ограничен. Царь, Отшельник, Воин, Сенатор — вот основные персонажи такого плана. Появлялись также философы, священники, прихожане, нищие, крестьяне. Они не нагружались множеством черт и функций. Свои имена они получали в опоре на социальный статус, профессию. Гонорий, «цесар Рымский», в пьесе об Алексее человеке Божиим, хвалится своей властью, помогает неутешному отцу искать сына. Воины всегда готовы «класти свою вію» за «цѣлость» Царя. Сенаторы или Бояре дают Царю советы и восхваляют его. Отшельник наставляет на путь истинный, например, св. Екатерину («Declamatio de S. Catharinae Genio»). Эти устойчивые типы, встречающиеся в разных пьесах, все равно остаются условными фигурами, пусть даже конкретизированными. В. И. Резанов поэтому называл их полуаллегорическими. Но все же именно в них постепенно происходило, по выражению А. В. Михайлова, насыщение «содержанием реальности».

Порой школьные драматурги шли дальше. Персонаж получал конкретное имя, намек на характеристику, правда, после окончания земной жизни. При этом он не лишался черт условности и был близок аллегориям, как в «Трагедокомедии» Варлаама Лащевского две души, Благочестива и Злочестива, при жизни носившие значимые имена — Агапия и Фавлия. Они вспоминают об этом, встречаясь на том свете: «Ахъ, ахъ, окаянна! Твое жь, госпоже, їмя? — Азь їменованна / Бѣхъ Агафія. — Горе, горе Фавлѣ оной!» [Драма українська, 1929, 145]. Диоктит и Гипомен — так именуются грешник и праведник у Георгия Конисского в пьесе «Воскресение мертвых». Их характеристики по сравнению с условным

Грешником или Натурой Людской значительно расширены. В отличие от предыдущей пары персонажей, они выступают не только после смерти, но и при жизни.

Человек, выведенный в моралите, не управляет своей судьбой. Им распоряжаются свыше, как св. Алексеем, который отказывается вступить в брак, услышав слова архангела Гавриила. Архангел Уриэль указывает ему путь в Едес. Ангел Рафаил вместе с Гавриилом способствуют его решению уйти из дома и начать нищенствовать. Этот персонаж выглядит полем сражения божественных сил с адскими.

Адские силы обычно представляли Дьявол, Тело и Мир. Их поддерживали Злоба, Убийство, Коварство, Зависть. Они, например, руководили действиями Ирода. Могли они сдерживать дурные намерения персонажей и даже утешать их, как Честь — Польшу в пьесе «*Vacchi Nilagia*». Различные принципы взаимодействия аллегорий с «реальными» персонажами послужили основой их классификации. Правда, она касалась только аллегорий с сакральным значением.

Каждый персонаж моралите вступал в отношения прежде всего с силами добра и зла и только потом с себе подобными. Его окружали второстепенные персонажи, характеристика которых была чрезвычайно скупой. В моралите, которые можно назвать схематическими, как «Торжество Естества Человеческого», главная аллегорическая фигура связана только с Богом и его противниками. Наиболее активно они выступают в эпизодах суда над грешником, в которых, как в «Успенской драме» Дмитрия Ростовского, Грешника судят Совесть, Благоутробие, Гнев, Суд, Истина, Извет. От наказания его спасает молитва Девы Марии.

Сделаем небольшое отступление, чтобы сказать несколько слов о судьбе моралите, которую целесообразно проследить на материале польского театра. В нем наряду с мистерией и моралите вырисовывался еще один круг пьес, которые условно можно назвать пьесами о власти. Они явно наследуют моралите, главным персонажем которого выступает грешник. Обычно это заговорщик, рвущийся к престолу, завистливый сын или брат. Следовательно, в этих пьесах центр тяжести перемещается с «положительного» персонажа к «отрицательному». Он совершает множество злодеяний, участвует в сложно построенных интригах. Его окружают персонажи, близкие по духу и никак не проявляющие соотнесенности с теми аллегорическими фигурами, которые обступают грешника в моралите. В пьесах о власти отсутствует главная смысловая антитеза моралите, но тем не менее связь с ним очевидна. Главный персонаж здесь перестает быть полем сражения добра и зла, он сам это зло вопло-

щает и активно наступает на более пассивных персонажей, не проявляющих, в отличие от него, склонности к преступлениям. В финале пьесы такой злодей несет наказание, что явно указывает на его близость к моралитетным персонажам. Наказание богохульника, убийцы может выглядеть так же, как наказание условного моралитетного грешника, — под его ногами расступается земля, его поглощает адский огонь.

Главная фигура персонажа моралите характеризуется одной функцией. Ей поручена единственная линия, не обогащаемая дополнительными штрихами, что свойственно, например, реалистическому театру. В моралите действует фигура вневременная, носитель идеи, которой она неизменно привержена. Если персонаж вступает в действие как тиран-повелитель, то таким и остается. Идея по отношению к человеку играет в школьном театре роль атрибута, более значимого, чем он сам, что сравнимо с главенствующим положением гербов и аксессуаров на портрете XVII—XVIII вв. В них выделяется наиндивидуальное начало, сам человек значит гораздо меньше, чем символические предметы, его окружающие. «В сарматском портрете конкретный человек не столько изображается, сколько обозначается, он — лишь условный знак (...), человеческий образ не раскрывается сам по себе, “изнутри”, зато особый вес и значение приобретают предметы» [Тананаева, 1979, 142]. Произнося самопредставление, как было положено в театре того времени, персонаж чрезвычайно мало говорит о себе. На первом плане всегда находится идея, носителем которой он является.

Благодаря этому человек на сцене приписан к определенному кругу персонажей, за пределы которого он не выходит. Этот круг объединяется на основе общей для них идеи, которую они все развивают. Поэтому библейские и античные персонажи могут выступать одновременно. Готфрид Бульонский замещает польского короля Яна III, одержавшего победу над турками; Марк Антоний, римский консул и оратор, — профессора риторики Антония Рихтера. Характеристики персонажей не пересекаются. Новых атрибутов они не получают. Только дидактическое начало может их дополнить, так как оно распределяется между всеми участниками действия. Оставаясь неизменным, человек проходит ряд испытаний. Если он выдерживает их, то меняется. Его дальнейшая, т. е. посмертная, судьба зависит от того, сумел он пройти эти испытания или нет. Она обычно бывает показана на сцене.

Несмотря на условность и статичность фигур моралите, действие на сцене все же развивается. Главные действующие лица, их окружение находятся в противодействии, знаменующем сражение духовное, борь-

бу Бога и дьявола, добра и зла. В основном, его ведут аллегии, за действиями которых персонажи наблюдают. Они смотрят на «театр» своей души. Так выглядит один из наиболее ранних вариантов театра в театре.

Аллегии — это фигуры, выступающие как в моралите, так и в мистериях. В моралите они находятся в ином метафизическом пространстве, нежели человек, хотя и действуют с ним на одном ярусе художественного пространства, на земле. Здесь они сближаются с человеком, «играя» перед ним его страсти, пороки и добродетели. Они, следовательно, обладают способностью к отражению. Отражая то, что происходит в душе человека, они практически совпадают с ним как объект совпадает со своим отражением. Так происходит подстановка, или переименование, чего оказывается достаточно для того, чтобы театральное действие состоялось.

В результате этой подстановки образ человека расщепляется, его внутренний мир переносится во внешний. Он предстает как колеблющийся и мстящий, страдающий и умирающий, выглядит игрушкой в руках Фортуны. Совершенно необязательно, что одни и те же аллегии четко приписаны к человеку. Если он готов к переменам, на сцену приходят новые аллегорические фигуры. В «Торжестве Естества Человеческого» главная фигура — Естество Человеческое — выступает в окружении Лакомства и Невоздержания, призывающих его вкушать запретный плод. После того как Естество (Адам) пугается своего поступка, к нему приближаются Отчаяние и Плач. Так главная фигура становится наблюдателем своих собственных переживаний, которые знаменуют аллегии. Она слушает свое Отчаяние и звуки своего собственного Плача.

Фигуры моралите при этом все больше приближаются к статусу персонажа. Пусть они ведут себя пассивно, практически не действуют, а лишь наблюдают за аллегиями, сражающимися между собой. Эти аллегии заполняют то пространство, которое по определению должен был бы занимать человек. Он же остается «пустой» величиной, «подмостками, на которых, словно на театре, будут действовать добродетели и пороки», по остроумному замечанию А. В. Михайлова [Михайлов, 1994, 347].

Могут аллегии обозначать внешние по отношению к человеку силы. Это, например, Фортуна, Слава, Тиранство. Выходят в виде аллегорий природные стихии. С ними проводятся те же семантические операции, что и с добродетелями и пороками. Но аллегии необязательно имеют столь общий характер. Например, была такая аллегория, как Любовь к танцам. Она появляется в польской пьесе «*Praeda Tartari*» и выступает наравне с другими аллегорическими фигурами.

Чаще на сцену выходили Злость, Ненависть, Кротость, Отчаяние, Ужас. Они соотносились непосредственно с человеком и, можно сказать, имели «светский характер». Были они однородны по смыслу и потому образовывали цепочки. В «Мудрости Предвечной» — это Безумие, Лицемерие, Высокоумие. В школьном театре также существовали аллегории с сакральным значением. Они соотносились с высшими силами, как Сердце Богоматери, Милость Божия, Любовь небесная, Крепость Божия, Ревность Божия. Выступали они наравне с евангельскими персонажами, а не только замещали их. Милость Божия выходила вместе с Иосифом и Никодимом, Апостолы — с Милостью Божией, «творя» ей последнее целование. С Милостью, уже в образе Вертоградаря, встречается Гениуш Магдалины. Так и евангельские персонажи приобретают аллегорический облик. Гроб Иисуса посещают не Жены-Мироносицы, а Вера, Надежда, Любовь. Аллегии с сакральным значением, в отличие от аллегорий «светских», действуют на разных ярусах мира.

Аллегии светские, означающие отдельные черты человеческой природы, образуют замкнутый круг, центром которого выступает Душа, замещающая фигуру человека. Оставаясь неподвижной, она наблюдает за движением аллегорий, находящихся на окружности. Эту окружность можно считать внутренней, так как она сама вписана окружность с большим радиусом, где располагаются силы добра и зла. Как только они приходят в движение, вся внутренняя окружность, на которой существуют светские аллегии, начинает «играть» роль неподвижного центра вместе с Душой. Правда, иногда аллегии с сакральным значением переходят с одной окружности на другую.

Таким образом, человек предстал в окружении страстей. Его собственные чувства наступали на него, боролись между собой и — с ним самим. За этой борьбой не только следили, но и вмешивались в нее аллегии с сакральным значением. Следовательно, как внутренний мир человека, так и его отношения с миром сакральным, реализовались на сцене в пространственных измерениях. Между аллегиями наблюдалась иерархическая зависимость, а им всем подчинялся человек. Например, Мир отдавал приказания Невоздержанию, Гневу, Зависти. Это были все его «друзья», нападавшие на человека. Мог человек оказаться в содружестве с Телом и Дьяволом. Вместе они штурмовали Добродетель. Все эти довольно разнообразные отношения суть проекция вовне внутреннего мира человека, борения его страстей.

Аллегии располагались не хаотически, а разбивались на пары. Зависть противостояла Чистоте, стараясь порвать и испачкать ее одеяние, Мужество — Жадности. Как видим, пары необязательно состояли из ан-



тонимов, хотя чаще Благочестие с цветком выступало против Злочестия с корнем, Смирение со щитом — против Злобы с копьем. Противостояние их передавалось через символические аксессуары. С их помощью они вступали между собой в борьбу. Меч посекал маслину, плат, омоченный слезами, отягощал струны. Аллегорические персонажи не только снабжались подобными аксессуарами, они часто о них рассуждали. Железный Век призывал, например, сравнить золото и железо. Символические аксессуары проясняли статус аллегорических фигур, их отношения между собой. Они застывали в руках аллегорий, но иногда тем самым способствовали развитию игры. Противодействие персонажей выражалось в том, что они отнимали друг у друга символы власти, опрокидывали престол. Выражая дружелюбные намерения, приглашали разделить с собою трон, как император в пьесе о св. Екатерине («*Declamatio de S. Catharinae Genio*»).

Итак, стрелы, «финики» и «лявры», скипетры и венцы, «мечи пламенные» суть символы, которые не изобретались. Существовали специальные словари, с помощью которых они конструировались. Надежда всегда выступала с якорем, Смерть — с косою: «*Приди, о Смерти, вскорѣ, поѣди косою*» [Драма українська, 1925, 177]. Мир выходил с масличной ветвью — этим «фиником безсмертія». Меч и весы всегда держало в руках Правосудие. Фортуна вертела колесо. Ангелы выходили на сцену с цветами, принимавшими самые разнообразные символические значения. Например, тернии и лилии означали правый и левый путь. Над этими символическими атрибутами главенствовали символы христианской веры, которые также переносились на мистериальную сцену.

Существовали четкие правила отношений между аллегориями и «реальными» персонажами. Они не столько удалялись, отодвигались от того плана, на котором совершали действия условные «реальные» персонажи, сколько фокусировали в себе знаменательные моменты этих действий, отторгая их от человека и превращая в независимые категории. Поэтому они могли иметь собственную сценическую площадку, находиться не рядом с Человеком, а поодаль. Отводились им малые части драмы, прологи и эпилоги. Но выступали они, как мы показали, и в едином пространстве пьесы. Иногда их расподобление с «реальными» персонажами происходило уже на языковом уровне. Польские драматурги, например, иногда писали выступления аллегорий по-латыни, а «реальных» персонажей — по-польски.

Кажется, что театр с помощью аллегорий пытается изгнать человека со сцены, но на самом деле он только выносит наружу его духовный мир, распределяет его характеристики между аллегориями, которые, взятые

вместе, отражают его по принципу замещения. Этот мир начинает дробиться. Неразрывное противоречивое единство человеческой души начинает «распутываться», «расплетаться». «Человек в окружении идущих к нему, наступающих на него извне (своих же) чувств, — переломная для истории культуры ситуация» [Михайлов, 1990, 9]. За него сражаются ангелы и бесы, заставляя делать ежеминутный выбор.

Образ человека собирается из черт, отвлеченных от него самого. Их носителями являются аллегории. Они, таким образом, выступают самостоятельными знаками с тем значением, которое задает их имя. Имя аллегории наряду с символическим аксессуаром в наибольшей степени отражает ее основные смыслы. Оно ставит ее в соответствующий ряд в системе персонажей. Замещая человека, аллегории не просто вытесняют его со сцены, они его преобразуют. Драматурги сосредоточиваются не на деталях, не на индивидуальности, а на общих чертах, которые тщательно классифицируют. Они не заново открывают личность, а абстрагируются от нее, чтобы ввести аллегории в мир идей. Так устанавливаются постоянные величины, из которых складываются жизнь человеческая и мир его души. Потому выведение аллегорических фигур оказывается наиболее адекватным способом демонстрации человека, которого по правилам школьной поэтики не следовало вообще выводить на сцену.

Можно сказать, что аллегории мало чем отличаются от условного человека, от Каждого, от Натуры Людской. Их телесная оболочка одинаково полностью утрачивает свою значимость. Исполнитель «роли» аллегории не использовал свои физические возможности для создания образа. На первом плане находились символические аксессуары, подобно тому как атрибут-идея главенствовал над Человеком. Нельзя сказать, что исполнитель выступал в школьной пьесе идеальным средством для передачи абстрактных идей. Чтобы добиться этого, он должен был в максимальной степени отвлечься от себя самого. Функция аллегории подавляла его. Он исчезал в ней, ибо расподобление с человеческим началом для аллегорий было обязательным, причем не только тогда, когда они замещали носителей добра и зла. Это расподобление было нужно и для тех фигур, которые обозначали страсти и грехи человеческие, а также добродетели. Становясь выразителем идеи, человек на сцене доносил ее до зрителя не только в слове, но и через костюм, а не только символический аксессуар.

Теперь рассмотрим, какими сценическими средствами изображались аллегорические фигуры. Их костюмы были предписаны. Добродетель выходила в львиной шкуре. Тщеславие было в зеленом наряде, в павлиньих перьях и короне. Европа была одета в лиловый плащ, римский шлем и доспехи, Азия — в красный плащ с желтым покрывалом. Африка

с темным лицом появлялась в зеленых одеждах. Утро имело в руке факел, знаменующий свет, Ночь — притушенную лампу, гармонирующую с ее темным одеянием. Весна шествовала в голубом наряде с цветами в волосах, которые были и у нее в руках. Осень несла колосья. Изображенные на сцене времена года перекликались с теми, которые помещались в иллюстрациях синодиков. Только в них Весна, например, изображалась в виде юноши. Подобные фигуры напоминали о «лете Господнем», круге земной жизни и никак не детализировались, хотя «в месяцесловах в конце XVII в. появляются миниатюры и другого рода — с бытовыми сценами и изображениями сезонных явлений природы» [Сукина, 2003, 398]. Можно сказать, что театральные аллегории продолжали эту детализацию.

Фигура Одиночества несла голубя и куталась в черное. Отчаяние выходило с веревкой в руках. Надежда — с якорем и в зеленых одеждах. О костюмах аллегорических фигур в символическом ключе говорилось со сцены. В «Трагедокомедии» Сильвестра Ляскоронского аллегорическая фигура Славы является «одѣянна въ слонце». Весть в «Успенской драме» Димитрия Ростовского объясняет, зачем ей даны крылья: «Нарочно сими крили уперенна, / Да теми прелетаю чрез всю подсолнечну» [Ранняя русская драматургия, 1972, 178]. Символические аксессуары были индикатором сценического поведения аллегорий. Они имели не меньшее значение, чем их речи и жесты. Цвет костюма также участвовал в их характеристике.

В основном, как следует из приведенных выше примеров, на сцене контрастировали два цвета — белый и черный. В черном одеянии выступали «отрицательные» аллегории, в светлом выходили Ангелы, Вера, Свобода. Иногда происходило перераспределение цвета, и тогда добрый Гений превращался в черного «арапа алчности». Аллегии передавали свои символические аксессуары человеку: Надежда — якорь спасения, Мужество — венец.

О некоторых из аллегорий, наиболее распространенных, скажем подробнее. Слепая Фортуна — это «прекрасный контефект перемен», по словам польского поэта Ст. Г. Любомирского. Она может одарить человека, сделать его богачом, возвести на престол и сделать нищим, «една златом, другого дарует окуви». Тема Фортуны связана с игрой, поэтому человек — это игрушка Фортуны или ребенок, с которым она играет. Ее атрибут — колесо. В случае удачи оно вращается в правую сторону. Поворот колеса влево знаменует несчастье человеческое: «Фортунов дом твой колом да точится правым» [Ранняя русская драматургия, 1974, 60]. Вацлав Потоцкий писал, что мы весело вращаем колесо равнодушной

Фортуны, никогда не зная, чет выпадет или нечет. Фигуре Фортуны противопоставлены Промысел Божий, Провидение. Во многих пьесах они ведут параллельную и противопоставленную по смыслу интерпретацию событий, создавая таким образом двойную перспективу сюжета.

Время сближалось по своим значениям со Смертью. На польской школьной сцене Время и Смерть вместе исполняли танец, символизирующий разрушение всего сущего. Время, одетое во все черное, в руках держало песочные часы. Иногда ему давался серп, иногда труба, напоминающая о трубе архангельской. Называлось Время всепожирающим. Могло оно восседать на троне, но Смерть, переставая быть ему парой, убивала его и сама занимала трон. Также Время выступало в паре с Фортуной. В «Свободе от веков вожделенной» оно орошает ее посевы. Появлялись на школьной сцене аллегории времен года и самого года. Существовали персонификации дней недели, месяцев.

«Согласно христианскому учению, время присуще юдоли земной, вечность же царит в мире ином» [Гуревич, 2002, 50]. Время противопоставлялось Вечности: «...непонятно Времени, Вечности противно». Вечность вписывала в книги имена героев и уносила их в века, как «твердый адамант», Петра I. Она всегда спорила со Смертью, пугала Совесть адскими муками. Время, находясь рядом с Вечностью, вращало свой круг, подобно тому, как Фортуна — колесо. Вечности иногда давалось тройное колесо. Эта фигура не раз появлялась в панегирических пьесах. Она одаривала символами победы разных королей.

«Восприятие смерти, отношение к ней — доминанта сознания человека Средневековья» [Гуревич, 2002, 50]. Скажем, что позиции этой аллегорической фигуры не пошатнулись и в эпоху барокко. Она продолжала наиболее полно выражать амбивалентность всего сущего на свете, так как смерть это не только конец, но и начало. Ею кончается земная жизнь и начинается освобождение от нее. Она сияет в «бессмертной славе» и пугает своей лютойостью. Является торжествующей, ни перед кем не отступающей и находится, по сути дела, везде, как в «Страшном изображении второго пришествия». «Смерть нападе на нь, смерть мне за плечима, / смерти по странах, смерти пред очима» [Ранняя русская драматургия, 1974, 105], — так выражается аллегорическая фигура Страх в этой пьесе. Хор поет: «Смертное время день всем приблизися, / смертная коса на всех изострися, / Хотя пожати и велика / смерть человека» [Там же, 106]. Как видим, со Смертью связан мифопоэтический мотив жатвы. Она бывает слепой и не видит, кого «влечет до гробу». Ее основной атрибут — коса, которая может быть «исполнена» яда. В «Свобождении Ливонии и Ингерманландии» она выезжает на апокалиптическом

«коне бледом». Порой ее образ распадается и множится. Одиннадцать Смертей в «Страшном изображении» нападают на «злых» во время «пира и купования». Теперь не только коса, но и стрелы, меч, копьё, лопата, «дреколь», нож, грабли и даже жезл у них в руках.

Мультиплицирование образа Смерти позволяет представить на сцене все ее орудия, направленные против человека. Известно, что иногда в иконографии Смерть снабжалась «целым арсеналом колющего и режущего оружия» [Бережная, 2003, 465]. Также для этой фигуры характерна способность пожирания и извержения пищи: «Смерть и на пирах в чашы заглядает, / ад изbleвает» [Ранняя, русская драматургия, 1974, 106]. Смерти на сцене не раз сопутствовали мертвецы, как в «Действии на Рождество Христово», «жалобные гениуши», как в «Опере об Александре Македонском». Она венчалась с князем тьмы. Иногда Смерть неожиданно выступала рядом с Чистотой, борющейся с Купидоном. Эта аллегорическая фигура обладала правом оценки. Она обвиняла людей во всех грехах. Ее осмеивали, как в украинских «Виршах на Воскресение Христово». Участники этого диалога, Отроки, сначала хотят ее задобрить калачом, потом побить палками и оттаскать за волосы, но затем умолкают, вспомнив о ее всемогуществе. Смерти не только боялись, ее ожидали. Тема ожидания Смерти чаще, чем в театре, возникала в медитативной лирике.

Действия Смерти на сцене чрезвычайно разнообразны. Она не только угрожает и приводит свои угрозы в исполнение. Часто веселится, напивается вместе с Дьяволом и поет радостные песни. Танцуя, она приближается к грешникам и гонит их в ад. Этот вид движения аллегорической фигуры разрешает вспомнить о плясках смерти, в которых «величие духовного подвига людей, преодолевших смерть в смерти, получило сниженную трактовку и в упрощенном виде свелось к идее ничтожества человеческой жизни перед лицом этой могущественной силы. Сюжетную основу произведений на тему “пляски смерти” составляло повествование о появлении призрака смерти перед людьми всех сословий, от императора до крестьянина, от епископа до последнего нищего» [Макуренкова, 2003, 207]. В редких случаях Смерть сама оплакивает свою жертву, как в пьесе «Слава печальная».

Видимо, одной этой фигуры школьным драматургам было недостаточно. Они, несмотря на то, что авторы поэтик, как Я. Понтан, требовали удаления сцен смерти и насилия, оскорбляющих зрителей чрезмерной жестокостью, постоянно показывали орудия пытки и виселицы. Крики истязаемых и их предсмертные стоны нарушали риторически правильно построенные монологи школьных пьес. Таким образом, мож-

но сказать, что телесное начало на сцене присутствовало, но раскрывалось в напряженные и трагические минуты жизни человека.

Человек страдал и умирал на глазах у зрителей. Иногда смертей было множество. Персонажи целыми семьями уходили из жизни, последовательно уничтожая друг друга, что особенно характерно для польских пьес о власти. Головы поверженных врагов не раз приносились на сцену. Иногда с ними танцевали, как бы вторя танцу Иродиады. Школьный театр охотно переносил на сцену библейские эпизоды, полные жестокости. Показывались на сцене разные казни: «*Nic cremantur philosophi*», «Тут Августі стинають голову» [Драма українська, 1928, 271, 288]. Всякий раз таким образом зрительское внимание приковывалось к телесному облику персонажа, который еще не получил полных прав на сцене. Но в какой-то степени он уже привлекал школьных драматургов, особенно в более поздних пьесах, правда, всегда в одном и том же плане.

Тело никогда не имеет «приятного» облика. Оно всегда отмечено знаками тяжелой болезни или бедственной жизни. Так, Георгий Кониский в «Воскресении мертвых» подробно описывает телесную оболочку своих персонажей — Гипомена и Диоктита. Он указывает на их физическое состояние, знаменующее положение в земной жизни. Гипомен — в «полусмерть прибитій», «по тѣлу плѣтми избіенній», «въ рукахъ и ногахъ кости сокрушенни», «тростю до мозгу... глава... пробита» [Драма українська, 1929, 167]. Диоктит же имеет вид здоровый, но вот приходит Смерть, и он начинает жаловаться: «Главу и кости ломит, коло сердца нудно. / В обоихъ бокахъ колет и дихати трудно» [Там же, 169]. По смерти Диоктит является «въ бѣдѣ, в ранахъ, в струпах, в гною» [Там же, 174]. Гипомен же выступает в светлом одеянии.

По наблюдениям А. С. Демина, в житиях, во многих случаях послуживших толчком для развития моралите, тело человека также становилось объектом описания. Оно «являлось безусловно самым часто упоминаемым компонентом внешности людей во всех житийных произведениях» [Демин, 1998, 90]. Как и в житиях, в пьесах прежде всего «следили за тем, какой ущерб телу героя был причиняем во время жизненных испытаний, прегрешений и мучений» [Там же, 91].

Итак, в аллегориях выразилось стремление к зрелищности и вещественности и одновременно к абстрактности и статичности. Зрелищность привлекала к ним более всего. Я. Понтан писал, что аллегии больше влияют на зрение, чем на душу, что ему не нравилось. Нужно сказать, не ему одному. Против неразборчивого и частого выведения на сцену аллегорий выступал Я. Масен. М. К. Сарбевский вообще полагал их появление «противным» основам поэтики. Несмотря на это, аллегии про-

должали выходить на сцену наряду с «реальными» персонажами, реализуя такую смысловую оппозицию, как видимое / невидимое, внешнее / внутреннее. Они позволяли увидеть незримое, невещественное. Привлекая наглядностью, аллегории вводили зрителя в мир невидимого, в мир абстрактных идей. Они не только нечто сообщали, но и своим видом материализовали это сообщение, которое читалось в визуальном ряде представления.

Аллегории наглядно показывали то, что в других театрах передается словом. Служа олицетворением космологических представлений, религиозных категорий, обобщенных черт природы человека, они имели конкретный облик. Следовательно, были смешением идеального и материального. В аллегориях постоянно совершался переход с уровня абстракции на уровень вещественности, которые спорили между собой. Поэтому Зиму можно было одеть в шубу, а не только дать Справедливости весы. Заметим, что в иллюстрациях синодиков Зима была нагим стариком [Сукина, 2003, 398].

Аллегориям разрешалось совершать конкретные действия. Такая фигура, как Тело, например, высекала из кремния пламя, что должно было символизировать губительное действие страстей на душу человека. Дьявол устилал путь Человека терниями, Юнона — цветами. Аллегии соперничали между собой, как в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Они не только произносили правильно построенные речи, но были способны к эмоциям. Плакали и стонали, как Ревность Божия в «Торжестве Естества Человеческого». Не могли сдержать свой гнев, как Отмщение или Справедливость. Выражали они и радость. В целом, аллегории слабо, но все же подражали поведению возможных «реальных» персонажей. Следовательно, они по-своему намечали позиции человека на сцене и приближали к игре.

Несмотря на относительную «живость», аллегории призывали зрителя к рассуждению, а не только к рассматриванию. За ними требовалось не просто следить, но делать выводы из увиденного. Их сценический вид не вызывал, например, непосредственных представлений о власти. Всемогущего императора, совершающего самые разные действия, гневающегося на приближенных и радующегося своим победам, подменяла фигура в белом одеянии с венцом на голове и со скипетром в руках. Зритель слушал ее речи о пользе и вреде власти и размышлял о них.

Параллельное существование персонажа и дублирующих его аллегорий знаменует стремление ограничить возможности человека лицедействовать. Аллегии не подпускали его к действию и перевоплощению. Но на самом деле он это делал, так как в костюме аллегорической фигу-

ры с символическими атрибутами в руках он решительно отторгался от жизни и попадал в мир абстрактных условностей. Следовательно, школьный театр сумел обойти главный запрет эпохи. В своих стараниях запретить человеку перевоплощение культура отдалила театральных персонажей от реального человека на такое значительное расстояние, что он стал неузнаваемым. Значит, он тем более был другим.

Он выступал не только в виде аллегорической фигуры, но, как уже было сказано, и Человека вообще, человека не индивидуализированного. Внешние проявления его жизни при этом не имели значения. Потому участник действия, по сути дела, не был настоящим лицедеем и приближался к оратору, что вовсе не означало полного отсутствия в его сценическом поведении элементов игры. Исполнитель пользовался некоторым набором средств, способствующих ее развитию, который существенно отличался от современного. Главное — реальность и игра разводились, что порой фиксировали ремарки: «Они же станут *аки* преступати» [Драма українська, 1929, 134], «z gniewem nibu» [Там же, 195], «poszac brzuch swój (pokazuje)» [Там же, 211], «два бутто пошли в городъ для покупки, а третій при овцахъ былъ» [Драма українська, 1927, 101].

О характере сценического поведения можно сделать выводы из отдельных реплик персонажей, например, пьесы об Алексее человеке Божиим. Менее других запьяневший Мужик просит прощения у публики за всех своих товарищей: «Хмел — не вода, як кажут. / Панове! пробачте, / А на их п'яних за то дивоват не рачте!» [Драма українська, 1928, 153]. Актеры, изображающие п'яних мужиков жестами, походкой, совершали некоторые действия. Они отплясывали, напивались, а затем начинали драку. Представлялись на сцене и спящие персонажи. Засыпают Пиролубец и Лазарь в «Ужасной измене». Только Пиролубец спит на ложе, а Лазарь «на стране далече от трапезы леговитца на гною» [Ранняя русская драматургия, 1974, 64]. Пиролубцу является Иов на гноище, Лазаря Ангелы, напротив, препровождают в рай. Пиролубец просыпается, пытается вспомнить свой сон. Сон — это тот сюжетный мотив, который заменяет предсказания, часто встречающиеся в школьных пьесах.

Из приведенных выше ремарок следует, что зрителям предлагалось воспринимать действия исполнителей непременно как условные. Это должно было помочь осознанию игрового поведения. Конечно, их немного, что не снимает их важности. Касаются ремарки и положения вещи на сцене, которая непременно расподоблялась с вещью реальной. Как замечает В. И. Резанов, «вравие» (*bravium*), которое выносит на сцену Утешение, — это не то, что получила Богородица. Само Утешение сообщает, что оно лишь «по подобію сего» [Драма українська, 1928, 67].



Эти ремарки и высказывания персонажей свидетельствуют не только о специфике художественной природы театра, но и о стремлении передать о ней информацию. Они говорят о том, что школьные пьесы не сводились к простой декламации, что они уже тяготели к игре, пусть еще не столь интенсивной. Как уже говорилось, перевоплощение в них не было развито, так как было негативно отмечено в культурном сознании эпохи. Среди средств, которыми исполнители могли бы достичь перевоплощения, использовались немногие. С ббльшей свободой, чем в серьезных пьесах, оно осуществлялось в интермедиях. Это не значит, что все школьные драмы выглядели однообразными и монотонными. Просто акцент в них ставился на других составляющих игры.

Изменения внешности с помощью грима практически отсутствовали не только в диалогах и декламациях. В этом отношении школьный театр был очень сдержанным. Хотя, может быть, в «Действии, на Страсти Христовы списанном», где Гонор говорит о «почварах», т. е. о Ериннес и окружающих ее аллегорических фигурах, какие-то средства изменения внешности использовались. Видимо, лицо Злочестивой души в «Трагедокомедии» Варлаама Лещевского, которую другие персонажи сравнивают с «головней», было выпачкано сажей, что практиковалось в народных обрядах. Эта фигура и сама говорит: «А нынѣ, яко зриши, твар оная бѣла, / Какъ жупелемъ геенскимъ вовся очернѣла» [Драма українська, 1929, 146]. Видимо, и Диоктит в «Воскресении мертвых» Георгия Конисского не лучше выглядел в загробной жизни. Гипомен, увидев его, вопрошает Ангела: «Что се за страшилище?» [Там же, 175].

Эти немногочисленные примеры свидетельствуют о том, что постановщики работали с внешностью исполнителей. То, что на внешность обращалось внимание, явствует из речей персонажей. Очень часто они говорят об облике других, пусть и в переносном смысле. Так, Cantus из пасхальной драмы гласит: «Гдѣ та лѣпота, гдѣ премудрост явна? / Гдѣ подобія истот Христу равна?» [Драма українська, 1928, 319]. Братья хвалят Иосифа, как отрока «видом доброзрачна, юна, здрава». Ангелы для Иакова — это «красные юноши». Мать Алексея именует Нищего, принесшего одежды сына, стареньким дедом. Злочестива Душа подробно рассказывает, как она выглядела при жизни: «Благовонніе краски, драгіе бѣлила / Устроєвах на тварѣ, а чернія цвѣти / Прилѣпляхъ, зовомые мушки, на ланити» [Драма українська, 1929, 146]. Это описание модницы предлагается сравнить с обликом грешницы после смерти. Заметим, что в более поздних московских интермедиях речь также будет идти о мушках — этих главных приметах моды.

В «Комедии униатов с православными» Саввы Стрелецкого постоянно обыгрывается внешность православных священников, в том числе и

ими самими. Униаты, например, указывают на «косматую» бороду Благодичинного. Протоиерей, в свою очередь, просит их не намыливать подбородки и перестать бриться, так как отсутствие бороды никак не украшает человека. Этот персонаж произносит настоящую похвалу бороде, в связи с чем вспоминается известное сочинение М. В. Ломоносова.

Таким образом, в школьном театре физическая сущность исполнителя оказывалась практически не востребовавшей, но поиски возможных путей перевоплощения уже были намечены. Хотя чаще, конечно, драматурги обращались к языку символов. Особый интерес в этом аспекте представляет четвертое явление «Торжества Естества Человеческого», где Победа Христова торжествует на небеси. Ее окружают Четыре Животных. Первое Животное подобно льву, второе — тельцу, третье имеет лицо, как человек, четвертое подобно орлу летящему. Их изображение, видимо, сводилось к символическим атрибутам, которые выносились на сцену.

Перевоплощение достигается не только гримом, но и мимикой, которая не была развита. Можно отметить как постоянный ее элемент — «воздевание очес горе». Во многих ремарках говорится о том, что некто «вознес очи». Так направляет свой взгляд Пиролоубец, который иначе и не может видеть Лазаря. Ведь тот уже на небесах. В других случаях этот мимический жест означает смирение и обращение к Всевышнему, а также надежду. Царь Давид в «Умирающем человеку полезном увещании» просит этого человека, лежащего на одре, возвести очи. Надежда так обращается к Натуре людской: «Возвѣдь очи, посмотри, зостаешь между / Коими вещми» [Драма українська, 1927, 91].

Не меняя внешности, скупно используя возможности мимики, исполнитель зато многое доверял костюму. Он был постоянной величиной и служил своеобразным сигналом для зрителя, умевшего читать символические послания разного рода. Одежние святого, светские одежды и убор короля не менялись от пьесы к пьесе [Kadulska, 1997, 44]. Зато изменялись их аксессуары. Значимым был способ ношения костюмов, о которых часто говорилось со сцены. О них ведутся споры в «Комедии униатов с православными», явно тяготеющей к воспроизведению «жизни» на сцене. В ней значительное внимание уделяется облачению униатов и православных. Персонажи рассуждают о преимуществах униатского и православного облачения. Протоиерей спорами не занимается, а прямо призывает униатских священников сбросить немецкое платье, в котором ходят только лакеи.

Особенно значимой была смена костюма, т. е. переодевание. Персонажи довольно часто меняют платье, в чем не видится стремления дополнить изобразительный пласт пьесы. В «переодевании» просвечивает

литургическая подоснова. Как во время службы священники меняют облачения, с тем чтобы символизировать движение церковного календаря, переходы от печали к радости по мере приближения Пасхи или Рождества, так исполнители школьных драм, чтобы выявить внутренние состояния персонажей, смену их ориентиров в духовном мире, меняют свои одежды.

Подобное было особенно уместно в мистериях. В «Свободе от веков вожделенной» Натура, т. е. Человек, в одном эпизоде появляется в одежде отщепенца. Когда Воины по велению Высокоумия одевают Любовь в «ризу светлу», зритель догадывается, что перед ним в символическом плане разыгрывается эпизод поругания Христа. Часто в мистериях этот эпизод маркировался облачением персонажа в царские одежды. Христа облакали в «хламиду» в «Мудрости Предвечной». Когда Милость Божия обращается к Ревности Матерней, предлагая ей принять «свѣтоносную шату», зритель также понимал, что Христос призывает Богородицу на небо. Фигура Ревности Матерней так говорит о «шатах»: «Всѣх одеждоу скорбей совлеченна, днесъ веселия в ризу облеченна» [Драма українська, 1925, 249].

Грехопадение первого человека обычно символизируется сменой одежд. Как только Срам, похвалявшийся сотней риз, одевает в одну из них Душу, она тут же покидает Эдем. Во «Властотворном образе человеколюбия Божия» Правосудие приказывает человеку отдать «красную одежду», а вместо нее дает «рубища шкаредная». Во время этого символического действия поется кант: «Что се, что се? Коль бѣдно дѣло, срамно злу, / Зримъ на тебѣ нинѣ!» [Там же, 338]. Милосердие желает вернуть Душе «первую одежду». В польской пьесе «Grandis Aegrotus» после аллегорического изображения Страстей Господних Адаму возвращают одежды невинности. Одежда отщепенца и первая одежда противопоставлялись по цвету — они были черного и белого цвета. Однажды Вера и Надежда в «Мудрости Предвечной» появляются в черных одеждах. Эти фигуры оплакивают Христа. Не только аллегорические фигуры меняли одежды, но и моралитетные персонажи, выступающие как при жизни, так и после смерти. Как только Лазарь в «Ужасной измене» предстает в жизни вечной, он меняет рубище на светлые одежды. Богач же появляется в ужасном виде. Уже он не «во виссон облечен».

В пьесе об Алексее человеке Божиим переодевание происходит при жизни персонажей. Оно означает изменения в нравственном состоянии, которые вызывают смену социального статуса. В этой пьесе ремарки не раз сообщают нечто о костюмах. В одной из них, например, сказано, что «слуга другой Евфимиянов в худшом платиу» зовет мужиков на свадьбу.

Часто ремарки подмечают, каков костюм св. Алексея. Именно так описывают его Слуги. «Чи не видѣлес панича якого / В шатах коштовных» [Драма українська, 1928, 169], — спрашивают они самого Алексея, не узнав его, ибо он уже одет в ризы ветхие и «непотребные».

Может быть, внимание к платью персонажей этой пьесы, даже второстепенных, вызвано тем, что один из важнейших в смысловом отношении эпизодов пьесы — это тот, в котором Алексей меняет одежды на пути из Рима в Едес. Он отсутствует в житии Алексея, но, как замечает В. И. Резанов, есть в житии Варлаама и Иосафата. Алексей встречает Старца и предлагает ему поменяться одеждой: «Ото перед тобою оные скидаю (...). Дай ми свои лахманы, а в мои вбирайся» [Там же, 154]. Ремарка гласит: «Ту нищи з Алексѣем плате меняет» [Там же]. Нищий боится надевать роскошное платье и, по совету Алексея, относит его Евфимияну. Таким образом, переодевание здесь не окончательное. Затем происходит сцена, цитирующая библейский эпизод. Евфимиян, получив одежды сына, сравнивает себя с Иаковом, а сына — с Иосифом.

Эпизод этот обычно представлялся в действиях об Иосифе. В шестом явлении «Торжества Естества Человеческого» Иаков настоятельно просит принести ризу сына своего и узнает ее. Принимает ризу проданного Иосифа, «ложнѣ от братий окривавленную». Братья подробно рассказывают, как они нашли ризу «раздранну». Над этой ризой Иаков произносит развернутый монолог. Также построен эпизод с ризой Иосифа в «Действии, на Страсти Христовы списанном». Значимость этого эпизода объясняется внутренней соотнесенностью одежд Иосифа с ризами Христа, о которых бросали жребий под крестом. Как Иосиф прообразует Христа, так его одежды есть прообраз ризы Христовой. Ризы, сорванные с Иосифа, встают в ряд со священными ризами. Лаврентий Горка на мотиве риз построил эпизод, в котором Пентефрий обвиняет Иосифа в соблазнении Велможи, жены его. «Где риза твоя? Где риза?» — кричит он.

Вновь вернемся к переодеванию в пьесе об Алексее человеке Божиим. Он надевает «лахманы» нищего, чтобы стать неузнанным. В результате возникает прием ложной идентификации. Этот мотив используется во многих других школьных пьесах. В одной польской драме («Mistyczna komunija w żalu niewinnych Karola i Fryderyka») принцы надевают одежды конюхов, и потому остаются не узнаваемыми. Потом из конюхов они вновь становятся принцами. На этом же приеме построен сюжет пьесы «Sapientia Cogonata». Император Север остается в живых только благодаря тому, что меняется одеждой с философом Талесом, который и погибает вместо него. Смена одежд есть и в других пьесах. Многие персонажи переодеваются не однажды, чем спасают свою жизнь или жизнь другого. Так школьный театр возвращается к своему «первосюжету». В польской

пьесе о королевиче Уранополитанском («Akt miłości Bożego Syna przeciwi grzesznikowi w królewicu Uranopolitańskim») ее главный персонаж, единственный сын короля, хочет спасти от смерти раба, покушавшегося на его жизнь. Для этого он проникает в темницу, меняется с ним одеждami и погибает. Не раз сын не узнает отца в чужом платье, меняется одеждой с братом, в результате чего близится его конец. В польской пьесе о свв. Борисе и Глебе («Komunija duchowna św. Borusa i Hleba») братья Ярослав и Глеб, встретившись в лесу, не узнают друг друга, так как их лица закрыты капюшонами. Прием ложной идентификации в дальнейшем будет еще более энергично разрабатываться в светском театре.

Чем дальше школьные пьесы уходят от первоосновы моралите, тем чаще в них используется прием переодевания. Но есть он и в мистериях, где знаменует падение человека. Мир дарит Человеку платье со своего плеча, которое тот с радостью принимает. Но теперь Милость Божия не узнает его и отталкивает, чему Мир радуется чрезвычайно и дарит человеку золотые цепи, символизирующие неволю.

Особый символический костюм — нагота согрешившего человека. Существовала даже особая аллегорическая фигура — Нагота. Она выступала в анонимной пасхальной драме со словами: «Студ бо мы бяше во людех ходити» [Драма українська, 1925, 324]. Мудрость призывает к себе «эдемского гражданина», а тот не идет, ибо познал стыд в «Мудрости предвечной». «Почто стидишися тако Едемскаго блага? — Нага!» [Там же, 170]. Эта фигура замещает Адама после грехопадения. В «Действии, на Страсти Христовы списанном» присутствует вставной эпизод Иова. Увидев друзей, он говорит им: «Простѣте мою худость, / се бо нага зрите» [Там же, 103]. Обратим внимание на то, что и в житиях часто упоминалась нагота главного персонажа [Демин, 1998, 90].

Костюм, скупая мимика и робкие попытки изменения внешности — основные средства перевоплощения, доступные исполнителю. Зато действие, другая составная часть игры, было достаточно развито. С его помощью школьный театр, далекий от художественного вымысла, вводил зрителей прежде всего в мир религиозных переживаний.

«В символическом языке культуры действие занимает особое место и требует особых методов описания, будучи более сложным объектом символизации, чем реалии (...) или даже локусы и время» [Толстая, 1994, 68]. Эти рассуждения С. М. Толстой относятся прежде всего к ритуалу, но они могут быть распространены и на школьный театр, не оторвавшийся от ритуала и настаивавший на своих связях с ним.

Действия персонажей — «ядро и минимальная единица» спектакля. Они не столь часто перемещаются на сцене и, в основном, беседуют друг

с другом, стоя рядом. Для них характерна статичность. Значим для них сценический жест, структурирующий спектакль и несущий его смысловой заряд. Но все же семантика жеста еще не столь четкая, как других составляющих спектакля, имеющих символическое значение. «Их символика часто носит “отраженный” характер, воспроизводя семантику, присущую предметам, лицам, локативным или темпоральным знакам» [Там же]. Для школьного театра характерны действия с предметной семантикой, они производятся с вещью.

Персонажи появляются с аксессуарами, которые передают друг другу, заявляя таким образом о своих намерениях. Передача вещей-аксессуаров повторяется постоянно, как, например, в ситуации венчания на царство. На голову почти каждого значимого персонажа возлагаются венец, корона, «диядема»: «Скипетру царя Христа скипетръ полагаю» [Драма українська, 1928, 234]. Символы власти вручались самому Господу, или Власти Божией, которая в одной пьесе получает царский скипетр и «діадиму». Ангелы приносят венец Невинности, награждая ее в знак победы «маслиной». В пьесе «Венец Димитрию» царь Максимилиан награждает Димитрия златокованным поясом и жезлом. Почти в каждой мистерии венчают Натуру Людскую. Другие персонажи также наделялись атрибутами власти. У царя Ирода, как явствует из распространенной реплики Трех Царей, «четверовластный скипетр» и диадема. Отходя ко сну, Ирод в «Ужасной измене» просит слуг забрать эти символы власти, а также меч. Воины непременно выходили на сцену с мечами. Например, они скрещивали мечи, давая клятву Ироду. Жрецы несли кадила — они воскурjali фимиам Аполлину.

К этому ряду символических вещей примыкают те, которые имеют отрицательные смысловые коннотации, — цепи, «железа», веревки, замки, т. е. круг предметов, знаменующих утрату свободы человеком после грехопадения. Пригодятся они в некоторых случаях аллегорическим фигурам. Например, в польском «Диалоге на Великую Пятницу» грешники выходили скованные цепями, символизирующими их приверженность грехам и невозможность вырваться из пут несправедливой жизни. Метафизическое пространство драмы обогащалось упоминаниями о некоторых символических вещах. Часто они означали грехопадение, как «рило и мотыка», которыми Адам после грехопадения будет копать землю в поте лица своего.

Существует ряд безотносительных действий, играющих, по мнению С. М. Толстой, роль связки и обеспечивающих лишь «включение» в ритуал, в нашем случае — в спектакль. Исполнители, пусть скупно, но нечто изображали своим перемещением по сцене. Они также совершали дей-

ствия, значимость которых в контексте спектакля осознавалась зрителями. В анонимной «Рождественской драме» фигура Буйства так завершает свой монолог: «Но что много словами глаголю напрасно, / Егда дѣломъ показать могу сіе ясно?» [Драма українська, 1927, 187].

Как показывать «дѣлом», исполнители учились непосредственно по текстам драм. Почти каждый сценический жест сначала описывался в слове и только затем совершался. Он не только назывался. Зачастую в монологах исподволь объяснялось, какую позу должен занять исполнитель, какой выполнить жест, например, поднять или опустить руки. Так как о жестах всегда говорилось, их не нужно было придумывать. Оставалось только воспользоваться рекомендациями, содержащимися как в ремарках, так и в монологах. Например, «Истинна», обращаясь к Грешнику, говорит: «Поклонися до земли, въздѣй в небо руцѣ» [Драма українська, 1928, 231]. Детальное описание жестов поднимало их значимость и делало непременной частью спектакля. Их уже невозможно было избежать. Так исполнители изнутри пьесы получали «режиссерские указания», которые порой отмечали и энергичность жестов.

Жесты значительно оживляли школьные пьесы. Внимательно вчитавшись в них, можно сказать, что Архангел, защищающий Церковь, не просто стоял или спокойно двигался рядом с ней. Его жесты определенно выказывали отношение к этой аллегорической фигуре так же, как и жесты Дьявола, не пускающего на небо Ангелов и Душу. Иродова стража, не допускающая Трех Царей до Ирода, должна была жестами передать запрет появляться при дворе. Сценические жесты не были индивидуальны, и спектр их не был особенно широк. Они выражали отчаяние и радость, смирение и гнев, указывали на отношения между персонажами. Часто они были обращены к высшим силам. Так, Волхвы возносят руки в небо, как и Грешник, молящий о спасении.

Исполнители, следуя скрытым указаниям в текстах пьес, приближались друг к другу, обнимаясь, подавая руки, кланяясь: «Величеству твоему поклонъ отдаемо» [Драма українська, 1925, 83], «Ты же твое сердце къ нему и колѣнѣ Приклони» [Там же, 90], «Госпожи тоя съ радостію чаю, / Десницу ея мирно лобызаю» [Драма українська, 1929, 97], «Миръ подаєть десницу» [Там же, 98]. Плач Натуры просит у Благодати Божией: «Изведи из глубини слез, прийми за длани» [Драма українська, 1925, 131]. Церковь вставала на колени. Душа и Тело кланялись Милосердию. Злость радовалась Прелести, обнимала ее, целовала руки и кланялась. Персонажи кланялись и языческим богам. Те же жесты использовались при изображении ветхозаветных и евангельских персонажей. Исаак, например, подает руку Аврааму. Они утешают друг друга, как Прелесть

Пиролюбца. Так же ведут себя «реальные» персонажи. В «Комедии униатов с православными» Аспирант отдает дань уважения Декану, целуя ему руку.

Не всегда персонажи бывали столь почтительны и любезны. Могли они толкать друг друга, выражать агрессивные намерения, как Злоба, которая прогоняет Благодать, или Диоктит, который «з слугами, напавши на Гипомена, велит его в темницу отвест» [Драма українська, 1929, 161]. Персонажи воздавали по заслугам, повелевая склонить выю, как Суд Божий Духу Пиролюбца. Ударяли мечом, как Ангел Дьявола, просто рубили, как Смерть Диоктита. Надевали оковы, «налагали железа» «на руцѣ и нозѣ», связывали, как Неволя Натуру. «Вяжутъ», — сообщает одна ремарка. Милость Божия связывала Ад «въ окови на лѣта премнога». Страшась преследований, персонажи прятались, как Гипомен от Диоктита. Даже аллегорические фигуры, как сказано в одном монологе, «показывали когти». Между участниками действия происходили короткие стычки и драки. Мужики на свадьбе Алексея человека Божия яростно дерутся между собой, таскают друг друга за волосы, толкаются. «Ту свар и битва всѣх мужиков стается» [Драма українська, 1929, 153]. Дрались между собой и священнослужители в «Комедии униатов с православными». Правда, Декан все же как-то сумел вырваться из цепких рук Аспиранта.

Сценические жесты были необходимы для передачи высоких истин. Они переводили евангельские цитаты в визуальный план. Естество Человеческое простирает руку к запретному плоду и съедает его на глазах у зрителей. Ангелы открывают гроб Богородицы. Иисуса снимают с креста. Некоторые сценические жесты явно зависят от жестов ритуальных. Так, Мать св. Алексея «лобызает» его тело, оплакивая кончину. Другие жесты явно следовали священному слову. Например, Исаак несет на плечах огонь и дрова, которые складывает для жертвенного огня. Он готовится к заклятию, опускает голову под меч, затем встает с жертвенника, на котором только что лежал. Существовали сценические жесты, развивающие и дополняющие священные цитаты. Так, у Дмитрия Ростовского Воины приносят Ироду «главы отрочат» и бросают ему под ноги.

Были в репертуаре исполнителей жесты одиночные. Евреи «дают мзду» Страже, чтобы народ не узнал, что Христос воскрес: «И ви от нас дар сей днес з грошами возмѣте» [Драма українська, 1925, 251], т. е. протягивают деньги. Слуги подают милостыню св. Алексею. Пастухи в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского едят хлеб, соль, калачи, Завидев Ангела, они так и остаются с кусками во рту. Лекарь осматривает больного Ирода в «Ужасной измене сластолюбивого жития». Это все



действия не повторяющиеся. Есть среди них стрельба из лука. Так забавляется Пиролюбец в «Ужасной измене сластолюбивого жития», но в итоге получает зловещее предсказание.

Жесты дополняются изображением пяти чувств. Слуги прислушиваются, дышит ли еще господин, и констатируют: «Дойшоль уже панъ». В пьесе «Образ страстей мира сего», как говорит ремарка, Нерон затыкает уши, чтобы не слышать премудростей Соломона. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского окружающие Ирода Сенаторы затыкают ноздри, чтобы не чувствовать зловония, которое тот распространяет: «Уступемо подале: аз не могу стати / Близко смрадна, нозри бо тебе затыкати» [Ранняя русская драматургия, 1972, 266]. Персонажи прикасаются друг к другу, как в «Воскресении мертвых» Гипомен к Диоктиту, встретив его на том свете. Он спрашивает, что это за плети на нем висят, и пытается прикоснуться к ним. Диоктит пресекает этот жест, объясняя, что это не плети, а змеи, жалящие его ежечасно. «Отрицательные» персонажи предаются на сцене чревоугодию, как Пиролюбец в «Ужасной измене сластолюбивого жития». Он «велит Прелести трапезу уготовати» [Ранняя русская драматургия, 1974, 59], и «Прелесть столы заставляет». Слуги открывают блюда — на них оказываются змеи и всякая нечисть. Это сама Смерть «пременяет» «уготовленный» пир. Так символизируются мрачные предостережения, которые скоро услышит Пиролюбец. Трапеза на школьной сцене вообще часто принимает символический характер: Мир «от чаши пьет» [Там же, 58].

Пиру противостояли эпизоды, где персонажи, давая страшные клятвы, как Вожди и Ирод в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Они клянутся в верности, делают надрезы на руках мечами, цедают кровь в чашу и пьют. Затем Невинность заставляет Ирода пить кровь вифлемских младенцев: «Отвори гортань несыту змиину, / Пий, юже излил еси, кровь невинну» [Ранняя русская драматургия, 1972, 263]. Трапеза не всегда носит зловещий символический характер. Мужики просто пьют водку ведрами на свадьбе Алексея человека Божия.

Все жесты и действия были довольно сдержанными, что предписывалось ремарками. Исполнители не могли себе позволить энергичных размашистых движений. Аллегии и «реальные» персонажи в этом отношении вели себя одинаково. Так отмечалось, что Протоиерей в «Комедии униатов с православными» с робостью подает руку Суррогату. Пиролюбец в «Ужасной измене» отвечает «мало ничто главы поднесша». Власть в «Успенской драме» призывает всех склонить голову. Но бывает жест и энергичным, что чаще всего наблюдается в «жестоких» сценах. Гипомен, когда ему «Смерт заглядает в очи», «содригается» [Драма ук-

раїнська, 1929, 168], а затем принимает кончину живота своего как подобает христианину — умирает «весело с упованієм блаженного воздаянія». Смерть только прикасается к нему косою. Диоктит, который в отличие от него страшится смерти, дрожит, «бросается ужасно на постель» [Там же, 183], а «мало полежавъ схвачується» [Там же, 171]. Это не смерть праведника.

Конечно, «реальные» персонажи более решительны, а жесты их более разнообразны, чем у аллегорий. В «Комедии униатов с православными» Декан кидается на крестьян и с криками прогоняет их прочь. Аспирант, как гласит ремарка, подкручивает усы, хвастаясь перед Деканом. Он же сует ему деньги, которые тот берет с удовольствием. В этой пьесе много подобных жестов — персонажи переставляют вещи на столе, смахивают с него пыль, прячут и вынимают кошельки, считают деньги, передают их завернутыми в бумагу, смотрят на часы, открывают и пишут письма, а не только целуют руки и падают в ноги.

Такая «подлинность» поведения на сцене встречается редко, да и проскальзывает она лишь в поздних школьных драмах. Чаще всего жесты и действия носят абстрактный характер и имеют символические значения, особенно если их выполняют аллегорические фигуры. Так, Час окропляет жниво, «Истинна» на весах взвешивает грехи и праведные поступки, Радость настраивает струнный инструмент. Можно сказать, что таково большинство жестов на школьной сцене.

Подводя итоги сказанному, заметим, что все действия персонажей, их жесты, внешний вид подробно описывались словом. Оно главенствовало на сцене, сохраняя ораторские интонации. Персонажи непременно рассказывали о том, что они совершили или намереваются совершить. Многие действия они описывали как желательные, еще не совершившиеся. Намерений их произвести было так много, что позиции человека на сцене, его жесты, движение как бы удваивалось, а относительно разреженное пространство драмы уплотнялось.

Кроме того, персонажи комментировали свои действия. Их монологи и диалоги звучали, как девизы, как поясняющие развернутые подписи под изображением в эмблеме. Они превышали по значимости изображение, т. е. действие на сцене. Потому действие зачастую становилось наглядной иллюстрацией к рассуждениям персонажей, которые были действующими и резонерами одновременно. Школьная драма была полна обширных сентенций, нравоучений, объясняющих то, что показывалось на сцене.

Несмотря на это, исполнитель уже занимал в пьесе свое место. Это он совершал действия, овладев набором предписанных жестов и движений,

благодаря которым он осваивал пространство сцены. Он еще не доверял своему основному инструменту — телу, но все же телесное начало уже проявлялось в спектаклях — на сцене умирали мученики, грешники, происходили казни. Во всех остальных случаях тело не выходило на первый план. Поэтому игра была сдержанной и иногда лишь намечалась. Исполнитель перекладывал ее художественные задачи на символические аксессуары и костюм, через которые передавалось состояние персонажа, его позиции в картине мира, колебания в выборе пути. Драматурги и постановщики осознавали значимость приема переодевания, означающего, в основном, ложную идентификацию и имеющего также символическое значение.

Итак, игра постепенно развивалась на школьной сцене, но исполнитель все еще пользовался скупыми художественными средствами. Он не был основным участником действия, не принимал на себя задачу представлять некие события. Он лишь указывал на них. Персонажи не воплощали высокие идеи, но заявляли о них в пространственных монологах. Это еще были фигуры, а не *dramatis personae*. Они не играли роли, а выступали посредниками между зрителями и драматургом, предлагая зрителю самому через слово, изобразительный ряд, сфокусированный в аксессуарах и костюмах, пройти путь к вечным истинам. Так театр сознательно отказывался реализовывать заложенные в нем сценические возможности и подавлял свою природу во имя высших смыслов.

\* \* \*

Тем не менее человек появился на сцене и стал участником символического действия. Он не только создавал аллегорические образы высокого и невидимого, но также и обобщенный образ Каждого, в котором отчетливо проступали очертания внутреннего мира человека, все еще распадавшегося на отдельные составляющие и конкретизировавшегося крайне медленно. С изменением типа культуры в XVIII в., когда светское начало расширилось, на театральную сцену пришел иной персонаж. Это произошло в «охотничьем», или любительском, театре, который вместе с другими видами искусств переживал процесс «вочеловечивания» культуры [Вдовин, 1999, 11]. Этот персонаж уже не был обобщенным, как школьная *Натура Людская*. Он превратился в конкретного персонажа (персону), в котором просматривался образ человека реального, правда, пока не имеющего личных качеств [Там же, 35]. Он осто-

можно надеяться жизненными приметам, и образ его создавался иными средствами, нежели ранее, хотя многое из того, что использовал школьный театр, применялось и в театре «охотником».



## Персоны «охотничьего» театра

Очевидно, что для «охотников» само появление человека на сцене было чрезвычайно значимым. Ремарки не случайно предупреждали, что сейчас некто явится на сцене. Они порой даже состояли из одного слова *является*. Как пронизательно заметил Л. Е. Пинский, таким способом, известном и самому Шекспиру, «подчеркивается репрезентативный характер действия как “представления”, его откровенно театральная природа» [Пинский 1971, 55].

Человек на «охотничьей» сцене начал действовать сам, не прикрываясь условным именем и невзирая на парад аллегорий. Он приобрел тело и душу, внешний облик и чувства и получил право ими распоряжаться. Он сам участвовал в событиях и направлял их, а не силы небесные или адские. Человек стал равным самому себе, чего не наблюдалось ранее, когда прологи и эпилоги предупреждали зрителей, что они внутренним взором увидят на сцене не тех и не то, что на ней показывается. Фигуры, появлявшиеся на школьной сцене обязательно символически изображали другого или другое: «Под образом благочестия, огражденного верою, надеждою и любовью, всероссийскаго нашего Езекию и победителя (...) на сем (...) театре (...) изъявихом» [Ранняя русская драматургия, 1974, 3, 370]. Всероссийский Езекия — это царь Петр.

Выведа человека на сцену, «охотничий» театр не стремился создать его целостную характеристику, хотя он уже был человеком действия и чувств, правда, еще не особенно тщательно прописанных. Более всего театр был занят проблемой идентификации. Персоны постоянно изменяются, перевоплощаются, стремятся определить себя, узнать, кто есть кто. Они проверяют свой статус и статус других, равно как и скрывают его друг от друга. Решительно не узнают своих друзей и врагов, возлюбленных и родителей. Человек теперь уверенно овладевает пространством, в то время как ранее он имел доступ к нему только в моралите, где выступал фокусом, в котором сходились силовые линии картины мира.

Драматурги «охотничьего» театра четко фиксировали человека позиции в сюжете. Так выстраивалась система действующих лиц — общая для всего корпуса пьес. Главное ее свойство — иерархичность, определяющая правила отношений персон, вторящая их социальной иерархии. Верхней ее точкой является царь или король. Рядом с ними могут появляться царицы (королевы). Сразу за ними располагаются их сыновья (дочери). Затем следуют приближенные и сенаторы, за которыми идут слуги и рабы. Последние легко заменяемы и выполняют посредническую функцию. Существуют некоторые варианты этой системы. Например, в «Комедии о графе Фарсоне» главный персонаж — никакой не королевич, его отец — французский вельможа, не играющий почти никакой роли в сюжете. В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском» основные действующие лица — приближенные, а не сыновья властителя. В «Действии о короле Гишпанском» король не один — старого короля в какой-то момент сменяет новый.

Система персонажей определяется не только отношениями подчиненности. Внутри нее они связаны семейными узами. Царь — это не только правитель, но отец и муж. Почти у всех персонажей есть братья. Вступают в действие их матери и дяди. Если кто-то в семье погибает, на его место встает другой, занимающий в этой системе аналогичное положение. Так, царица Тигрина в «Акте о Калеандре», потеряв сына Эдомира, усыновляет Калеандра. Вне этой системы находятся персонажи, встречающиеся с главными героями в пути. Дорога — объединяющий мотив многих пьес. В «Акте о Петре Златых Ключах» Магилена, блуждая по лесу, встречается со Старицей. В «Акте о Калеандре» главный герой в лесу находит Дурило — своего будущего оруженосца. Обычно дорога объединяет главных персонажей с второстепенными.

Определяющей характеристикой каждого из них является позиция в системе. Персона не имеет только ей присущие специфические черты. Характер прочерчен слабо. Она выступает как представитель определенного разряда, демонстрирует признаки, отличные от признаков персон других разрядов, ведет себя в соответствии со своим статусом, редко отклоняясь от него и оставаясь практически неизменной. Она появляется и исчезает со сцены с одними и теми же функциями, которые неуклонно выполняет.

Разряды персон ограничены, переходы из одного в другой совершаются нечасто. Это происходит, когда герой перемещается в сакральное пространство, с тем чтобы вновь вернуться в исходную позицию. Также он способен подняться наверх, стать царем, как, например, Ливерий в «Акте Ливерском». Он не один таков. Почти все царевичи и кавалеры

стремятся изменить свой статус, уходя на войну или сочетаясь браком с королевной.

Во всех пьесах «охотничьего» театра есть общее ядро, что разрешает, вслед за Л. Е. Пинским говорить о его магистральном сюжете [Пинский 1971, 102]. В них действует герой, поднимающийся по социальной лестнице (только графу Фарсону пришлось с нее «упасть»), заключающий брак с прекрасной королевной, которая не выглядит как пассивный объект желаний героя. Они вместе движутся к счастливому финалу, являя собой устойчивую пару. Таким образом, магистральный сюжет «охотничьего» театра — это путь вверх, приводящий к утверждению социального статуса, подкрепленного чувством, ведущим к браку, несмотря на многочисленные препятствия на пути к счастью.

Конечно, эта сюжетная линия не механически переносится из пьесы в пьесу. Она то расширяется, то сворачивается, расщепляется на отдельные ситуации, но всегда узнаваема. Есть очень сложно построенные пьесы, как «Акт комедийный о Калеандре и Неонилде», в который как бы вложено несколько пьес со сходными сюжетами. Есть пьесы гораздо более простые по строению, как «Действие о короле Гишпанском». Основная сюжетная линия может дополняться противостоянием враждующих королев. Оно доминирует в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском», в «Действии о короле Гишпанском».

Некоторые попытки выхода из своего разряда заканчиваются смертью персон. Например, погибают многие претенденты на руку королевны, но не главные. Бывает, что царя свергают с трона или убивают, как прежнего короля Гишпанского, а некоторые вельможи оказываются предателями, как в пьесе о Сарпиде. В остальном персоны не меняются, переживая при этом перемены от счастья к несчастью и даже принимая вид другого, но ненадолго. Изменения в их характеристиках существуют только для того, чтобы подчеркнуть и усилить постоянство их позиций.

Персонажи различаются степенью активности. Главные ведут себя пассивно, сидят на тронах и рассуждают о том, какие следует принять решения, в чем видится традиционное построение системы действующих лиц, свойственное и школьному театру. Например, дукс Сарпид только слушает приближенных, редко принимая решения. Он не покидает пределов дворца, как и многие другие правители. Но все-таки главные персоны не только ждали, когда им скажут, что делать дальше. Они уже и сами отправлялись в путь, как Полиартес в «Акте о Калеандре». Шли на войну, как Кир и Тамира в «Акте о царе перском Кире» и в «Гистории о Кире царе перском», а не только слушали советы приближенных. Королевны, как и их отцы, в основном, не покидают предпи-

санных им локусов, хотя и убегают с возлюбленными, уходят в монастырь, как Меленда в «Комедии об Индрике и Меленде», которая просит одного из Сенаторов отвезти ее туда. Среди женских персон наибольшую активность проявляет Неонилда («Акт о Калеандре»). Сначала она хочет нанести визит отцу, узнав, что тот сражен громом, выражает желание защищать государство и воевать: «Вместо отца, Алколеса, буду воевать, всех же супостатов своих убивать» [Ранняя русская драматургия, 1976, 215]. Сыновья властителей всегда действуют очень энергично. Они постоянно перемещаются, вступают в различные отношения с другими персонами. Таким образом, отличительная их черта — нарастающая активность, достигающая кульминации в любовных сценах и поединках.

Второстепенные персоны, которые могли бы действовать по приказам главных, зачастую ограничиваются советами и похвалами. Сенаторы, например, как и другие приближенные, почти всегда лишь стоят у трона и произносят речи. Послы носят грамоты от одного царя к другому. Только войско, подчиняющееся королю или его сыну, включено в активное действие. Правда, оно бывает лишь намечено и не прописано. Зато вспомогательные действующие лица — Вестники и Слуги — постоянно находятся в движении, связывая между собой всю иерархическую систему. Они образуют некие цепочки, по которым передаются намерения главных, как бы подталкивают их друг к другу. Обычно они выступают в ситуациях-связках и мало чем отличаются один от другого. Только верная Мамка Магилены в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» выделяется среди них. Она преданно служит своей госпоже, дает ей советы и утешает.

Персоны не имеют развитых психологических характеристик, но многие из них кратко определяют другого именно в этом плане. Из их речей мы, например, узнаем, что Алкалетес — злой, «безделный», «мерский», «окаянный». Они проявляют чувства, хотя нельзя сказать, что очень разнообразны. Ремарки и монологи свидетельствуют об их переживаниях, позволяют увидеть различия в их эмоциональных реакциях. Например, одна персона больше других ярится, а другая все время плачет, как Тигрина в руках разбойников: «(Плачя, глаголет Тигрина.) (...). Ведут мя разбойницы во свои вертепы» [Там же, 149]. Плачет Алколес на берегу моря: «Сетую горце, зде уединенный, печалми лютыми весьма обложенный» [Там же, 157]. Он вообще постоянно заливается слезами, чем отличается от других персон. Рыдает даже храбрый Калеандр, попав в плен. «Нестерпимо» рыдает царь Целюдор. Это все персонажи «Акта о Калеандре», чье поведение всегда эмоционально окрашено. В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» плачет Зимфон перед казнью и вопит: «Ой-

ой-ой». Гаер дразнит его, называя филином или совой, которых в клетку посадили.

Также персоны смеются по самым разным поводам. Смех этот бывает оскорбительным. Гаер в интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер» смеется над хозяином «Ха-ха-ха! Дурак! / Всегда живи так, / Вить я то обирало / И колца не давало» [Там же, 737]. Гаер вообще смеется чаще других. Другие персоны просто радуются. В серьезных пьесах это прежде всего цари, постоянно вопрошающие: «Отчего сердце и дух мой весьма веселится?» [Там же, 532], как Цесарь в «Комедии об Индрике и Меленде». У саксонского Короля радость вызывает неограниченная власть: «Ныне же веселие наипаче прирастает / И мою жизнь на радость простирает» [Там же, 501]. Эти слова почти в точности повторяет другой царь. Также Цесарева сияет великой радостью. Всех их поддерживают Сенаторы, не раз восклицая: «Радуйся, Королю, почтен на веки!» [Там же, 502].

Персоны обижаются: «Всеу слово продолжаеш и меня сим в печаль превелику ввождаеш?» [Там же, 90], как Зимфон в пьесе о Сарпиде. Теряют силы: «Ах, што таперь начну, пресекается и дух» [Там же, 394], как царица Беляндра в «Акте Ливерском». Гневаются: «Ах, что глаголеши, о проклятое семя! / Не могут уже протчее устне мои вещати» [Там же, 104]. Так возмущается Леонора в пьесе о Сарпиде. Они говорят «яросно», как Неонилда или разбойники в «Акте о Калеандре». Персоны способны ненавидеть, испытывать радость по поводу смерти врага и даже раскаиваться. Вот что говорит Король саксонский, раскаявшийся в своих поступках: «Казнию твою примет себе увеселение» [Там же, 537]. Теперь он испытывает стыд за содеянное. Персоны завидуют друг другу, как Памфил, Пилляд и Зимфон Оресту в пьесе о Сарпиде. Не раз выражают удивление. Испытывают сильные потрясения, как Индрик и Меленда. Выражают страх: «Сего ж моего мнения объявить Астарбе страшуся» [Там же, 86]. От страха Меленда готова умереть. Эмоциональное состояние не только игралось. О нем говорилось в монологах, довольно слабо связанных со сценическим действием и порой безотносительных к сюжету. Второстепенные и вспомогательные действующие лица эмоций обычно не выражали.

Развернутых и прямых социальных характеристик персон различных разрядов в пьесах нет, но зато в них, как и в интермедиях, присутствуют косвенные замечания, из которых можно собрать эти характеристики. В основном, речь ведется о придворных. В «Шутовской комедии» действующие лица рассуждают о том, как прекрасно они живут «по желанию сердца своего» [Ранняя русская драматургия, 1974, 380]. Едят, пьют, ло-



жаты спать и встают, когда хотят, и близко находятся от высокого «началства». Француз восхищается этим, а Гишпанец знает, что «пражнее дворовое житие, родительница всех злобных злодеяний, неизреченных грехов» [Там же]. Говорилось о политичности придворных, которую полагали их отличительной чертой. Даже Гаер в «Интермедии о гарлитинской свадьбе» спрашивает: «Разве вы думаете, что я не красноречив, / да лих в поступках своих политичен?» [Ранняя русская драматургия, 1976, 750].

Требование политичности, конечно, распространялось на детей властителей. Они все обучены этикету, хорошо воспитаны и образованы. В детстве они ходили в школу, как Индрик и Меленда. Индрик, Иполит и другие уезжают учиться разным наукам в другие страны. Они, как и подобные им персоны, обучаются там правилам хорошего тона. Ведут себя как модные кавалеры. Про них можно сказать словами Гишпанца из «Шутовской комедии»: «во всем свете благо искусился и благо держался» [Ранняя русская драматургия, 1974, 381]. Им знакомы «дворовые правила», их идеал — «добронравный ковалер». Манеры в этом кругу столь значимы, что за них награждают, как князь Петр Златых Ключей своих придворных. Специально отмечают «ковалерские» поступки, «ковалерская» верность. Персоны по новой моде делают комплименты с положенной жестикуляцией и поклонами. Царь Арфелион, например, «венерует» свою сестру «честным комплементом». Все храбрые кавалеры придерживаются этикета и сокрушаются, если кто-то его нарушает. Тема «политичности» переносится и в нижний ярус мира. Даже дьяволы, когда волокут Совесь в преисподнюю, называют ее дамой.

Понятие «кавалер» включает в себя знание военных наук. Они являются частью «ковалерских дел». Гишпанец в «Шутовской комедии» объявляет себя «волным ковалером», что освобождает его от придворного этикета, так как только «война есть всех справедливых ковалеров стихия» [Там же, 380]. Так, пусть в интермедии, противопоставляются кавалер-рыцарь и кавалер-придворный. Кавалера-рыцаря на сцене окружают воины. Среди них генералы, капитаны, «силны командиры», «гранадеры», «мушктеры», солдаты, «наборщики». Есть среди них чужеземцы, которые не праздно проводят время, а служат при дворе, находятся на воинской службе или только намереваются записаться. Так, графа Фарсона Кралевна приглашает вступить «в салдаты в полк драбантский», его же жалуют в генералы.

Благодаря, в основном, пьесе о Зимфоне выделяется группа придворных, которая примыкает к сенаторам. Придворные отличаются особой самостоятельностью и не только дают советы властителю. Они зате-

вают бесконечные интриги, переходят в лагерь противников, предают друг друга, отбивают невест. Так вырисовываются портреты льстивого и коварного придворного или честного и неподкупного, а также тех, кто способен в любую минуту предать друга. В остальных пьесах между приближенными различий нет.

Особую группу персонажей представляют аллегории, или «гиерологические» персоны, как они названы в «Акте о князе Петре Златых Ключах», доставшиеся «охотничьему» театру в наследство от школьного. Они уже утратили свою значимость, но все же время от времени выходят на сцену. Чаще аллегории остаются в рамочной конструкции, в антипрологах и прологах. Активно ведут себя аллегории только в «Акте о Калеандре». Они уже не размещаются на отдельной сценической площадке, где демонстрируют духовный мир человека. Все переживания ушли вовнутрь, стали частью его собственного мира. Теперь он сам выражает свои чувства, влюбляясь и страдая, испытывая неудачи и вновь обретая счастье, а не только прислушивается к речам аллегорических фигур.

Аллегории находятся вне иерархической системы, хотя органично врастают в группу сенаторов за счет своей основной функции — наставлять персон. Теперь они приближаются к героям пьесы, «очеловечиваются», обретают пол — их новых характеристик. Прелесть называется дамой, Предупреждение — «другиней». К Совести обращаются как к «дружине». Для Тигрины Чистота — это девица. Ее интересует, какого она роду и чину. Аллегории, как и кавалеры, ведут себя сообразно политесу. Они способны страдать и плакать. Купидо «воет неутешно». Плача, он провожает Харизу в темницу. Затем снова веселится и радуется. Аллегории ссорятся между собой. Например, Купидон «отганяет» Чистоту. Сердятся и тогда говорят «яростно». Бывают аллегории злобными, как Ярость, которая хохочет, приказывая умертвить Калеандра.

Внешне аллегории остаются прежними, не утрачивают символических аксессуаров. В «Акте о палестинских стран царице» у них в руках «цвет» и «корень». В «Акте о Калеандре» Совесть носит зажженное сердце, «ударяет» в колоколец. Гениюш держит в руках голубя, беседуя с царем. Он крутит его, показывая с разных сторон. Купида пронзает золотой стрелой сердце Кризанте, а оловянную пускает в сердце Калеандра, что означает мнимость мимолетного чувства. Ранит он и сердце Шпиналбы.

В целом, аллегории гораздо более тесно, чем ранее, связаны с «реальными» персонажами. Они будто приписаны к ним как Слава и Фортуна — Калеандру и Алкобелю. Также Полиартес неразлучен с ними. Это не значит, что персоны не способны сами сделать выбор. Кризанте, например, предпочитает Купиду или Чистоту. Назвав ее «безделной»,

она желает жить при Купиде. Аллегории присутствуют при всех знаменательных событиях в жизни персон. Как только падает Агролим, выскакивает Предупедение, напоминая о своих пророчествах: «Ха, ха, ха! Насыщайся горко уже умерщвленны, над тобою пророчества мои исполнены» [Ранняя русская драматургия, 1976, 170]. Сопутствуют они второстепенным персонажам, Воинам. К ним приставлена дико хохочущая Ярость, в чем она сходна с дьяволом. Она же резво убегает, как только Калеандр всех Воинов «побил». Способность аллегорий перемещаться от одной персоны к другой очевидна. Чистота покидает Кризанту и становится за плечами Калеандра. Совесть исчезает, как только погиб Целюдор. Гениюш также уходит от царя других «прелшати».

Невзирая на невидимую границу, аллегории и «реальные» персонажи активно взаимодействуют. Они общаются на равных, участвуют в беседах, приближаются друг к другу. Так, Разсуждение, с которым собирается советоваться Тигрина, берет ее за руку. Они все время дают советы. Гениюш советует царю отдать его владения Полиандру, подозревает Сенаторов и Полиартеса в измене, печется о будущем страны. Он же велит Полиандру найти невесту Диалду. Иногда аллегории советуют дурное, как Жалость Алкалесу. Она готовит его к самоубийству, но ее успевают прогнать Полиартес. Чистота и Совесть «воспрещают» Кризанте творить прелюбодеяние, не разрешают даже вести речи о Калеандре. «Творить любовь» ей предлагается только с Чистотой. Они заступаются за «своих» персон, как Купида, обещающий отомстить Пранде. Предупедение выбирает женихов Армелине. Эта же фигура не велит царю посылать послов.

Аллегории довольно самостоятельно ведут себя с «реальными» персонажами. Могут не отвечать на их вопросы: «Не хочу вещати, / Лутче помолчати» [Там же, 217]. Эти фигуры часто «вопреки глаголят». Они выговаривают персонам, смеются над ними, как Совесть над Кризантой: «То-то хорошо, веть я говорила, что ты так, пакосная, стыд сей сотворила» [Там же, 253]. Они хвалят героев, но тут же обещают сделать «пакость вредну». Верность и Предупедение ругают Полиартеса за то, что тот променял Тигрину на Диалду, а он сердится: «...и без вас мне скушно, от вашего жалованья и так мне уж душно» [Там же, 183].

В ответ персоны ведут себя с аллегориями непочтительно, обращаются с ними, как с нерадивыми слугами: «Отыди прочь, прошу; долго ль мя терзати» [Там же, 176]. Царь называет Купиду «малчишкой», велит его «бити», отгоняет его, а тот плюется. Он толкает Совесть, бранит, хочет растоптать ногами. Персоны пытаются взять власть над аллегориями, но те не сдаются. Кризанта отгоняет от себя Совесть, а та ее не слушает и «проч не отходит».

Аллегии способны на решительные действия. Разсуждение вырывает из рук Тигрины «пуйнал» и «о зем метает», восклицая: «Стой, не колись, напрасно не губи!» [Там же, 146]. Не только с людьми аллегии ведут себя столь активно. Они спорят и состязаются между собой. Совесть хвалится, но Предупреждение предупреждает, что недолго ей так хвалиться. Красота и Прелесть завязывают ей глаза. Смерть ввергает ее в ад. Аллегии сталкиваются между собой и даже дерутся. Злоба с «копием» наступает на Смирение, которое защищается от нее щитом.

Таким образом, аллегии все еще живут на сцене «охотничьего» театра, редко выступая в прологах и эпилогах, откуда их вымещают Шут или Медиатор. Вступая в активные отношения с «реальными» персонажами, они сближаются с ними по многим характеристикам и становятся полноправными участниками событий, не только предвещая их и комментируя, но и помогая или, напротив, нанося вред. Это означает, что аллегии перерождаются, перед тем как навсегда покинуть сцену.

Выступают в «охотничьем» театре, причем только в «Акте о Калеандре», античные боги, которые, в отличие от аллегий, не входят в контакт с персонами. Только Венера появляется на бракосочетании четырех пар, а Купида тщится устроить счастье всех влюбленных. Юпитер ограничивается «голосом с неба». Между античными богами не наблюдается развитых иерархических отношений. Над всеми ними высится Юпитер, все остальные равны между собой. Они задают действие, вмешиваются в него с помощью предсказаний и внимательно следят за тем, что происходит на земле. В отличие от аллегий, эта группа как бы надстроена над остальными действующими лицами.

Собрание богов, представленное в пьесе о Калеандре, можно уподобить зрителям, с высоты взирающим на те события, которые они сами и организовали. Примечательно, что Г. Д. Гачев пишет о том, что «амфитеатр волнами вздымается ввысь — в театре пространства; зал ярусами уходит под купол — в театре помещения. В обоих случаях зрители, как бы с небес, взирают на комедию человеческой жизни» [Гачев, 1958, 212]. С его точки зрения, зритель самим помещением театра «поставлен в позицию бога, высшей силы, судьи мира» [Там же].

Интермедийные персонажи не делятся на разряды, но зато их функции разнообразны. Мошенники умело притворяются. Цыгане торгуют лошадьми. Доктора принимают больных и живут богато, «особливо тамо, где люди умерети не хотят» [Ранняя русская драматургия, 1974, 372]. Не хотят помогать без денег и подарков. Они все знают о болезнях, заглядывают в скляницу с мочой, всех лечат «клизтиром» и важно рассуждают о «пургацый». Кавалеры ухаживают за приятными женщинами,

но не дворянками, которые отчаянно плутуют. На «охотничьей» сцене интермедийные персонажи приобрели конкретные характеристики, только им присущие внешний вид и язык. Они уже не повторяли одни и те же действия, как это было в школьных интермедиях, а запутывались в невероятных коллизиях и, конечно, далеко не всегда выходили из них с честью.

Всех их своими обманами и уловками превосходит Арлекин (Гарликин, Херликин), Шут, Гаер — это «дурацкая» персоне со своими «издевочными» речами, вокруг которой началась циклизация диалогов и сцен [Кузьмина, 1968, 88]. Наименование ампула превращается в его личное имя, даже в фамилию — Шутовский; сына его именуют Шутовичем. Шут выступает в разных ролях. Например, в «Шутовской комедии» он толмач, помогающий Доктору вести переговоры с больными. Он знает много языков и даже может выучиться медицине, но никак не может забыть «дела шутовные», так как всегда «отбегает от смутнова» и хохочет. Его называют непотребным и «безделным» мужиком. В «Шутовской комедии» так говорят о нем: «Я сюда прислан от того, не очюнь славнаго, однако честнорожденнаго, не зело ученаго, однако нарочито готоваго, инако презрливаго, скорослужевольнаго и шутливаго господина Шута» [Ранняя русская драматургия, 1974, 388].

Наряду с Шутом в интермедиях почти всегда действуют иностранцы — Гишпанец, Француз. Появляется на сцене Поляк, бряцающий оружием и похваляющийся бывшими победами. Как и положено, он с саблей, но коня уже у него нет. Конь пал в боях, и Поляк даже не успел сделать из него чучело на память. Также на интермедийную сцену пробираются маргинальные персонажи, как Ярыга в интермедии «Ярыга, Грек, Мошенник» «с каторжнаго двора славной филляр Фуфлыга» [Ранняя русская драматургия, 1976, 712], изъясняющийся на воровском жаргоне. Цыгане, евреи, крестьяне также входят в ряд интермедийных действующих лиц.

Представив краткую характеристику персон, перейдем к вопросу о том, как человек изображался на сцене. В первую очередь, следует сказать о его телесности. Повторим, что на школьной сцене о человеке телесном вспоминали, только когда он расставался с жизнью и его, изнемогающего под тяжестью грехов, одолевали смертные болезни и тоска. «Всплеском» телесности можно считать смерти и казни. В остальном она скрывалась под символическим костюмом и аксессуарами, должныими передавать отвлеченные характеристики персонажей.

На сцену «охотничьего» театра вышел человек плотский. Конечно, и здесь «театральные платья» прежде всего создавали его облик, но и с ними

произошли большие изменения — они больше не имели символической нагрузки. Человек уже не был условным, отвлеченным, как в школьном театре. Актер использовал для создания сценического образа собственное тело, а не символические атрибуты. Поэтому зритель должен был научиться различать актера и роль, осознать двойственность актера. «Это двойственное восприятие актера зрителем весьма важно. Во-первых, благодаря именно такому восприятию все знаки, выраженные актером, становятся жизненными. Во-вторых, двойное восприятие подчеркивает, что исполняющего роль актера никак нельзя отождествлять с персонажем пьесы, что нельзя ставить знак равенства между актером и лицом, которое он представляет, что костюм и маска так же, как и жесты актера, — лишь знаки знака изображаемого действия» [Богатырев, 1975, 20].

Оставив в стороне проблему отождествления, скажем, что жизненность театральных знаков достигалась тем, что персоны «находились в состоянии энергичного физического действия» [Демин, 1998, 104]. Многие они делали и ранее, но на «охотничьей» сцене их жизненность стала не дополнительным, а доминантным признаком. Прежде всего она выражалась в том, что актер теперь играл телом, а не только голосом. Ранее тело, как говорит П. Пави, было лишь промежуточной инстанцией и опорой сценического творчества, которое находилось «в иной плоскости — в тексте или в представляемом вымысле» [Пави, 1992, 377]. Теперь тело выступало основным посредником между представлением и зрителями.

Рассмотрим, как актер использовал свои физические возможности, вступая в игру. Персоны значительно сократили расстояние между собой. Они не были разведены в пространстве, как в школьном театре, где, в основном, они стояли или ходили по сцене, произнося монологи, как бы не замечая друг друга. Теперь персоны сблизились, их общение стало более тесным. Они стали способны осязать друг друга. «Осяжи и виждь, моя сердечна радость, / да отидет от тебя из сердца жалость» [Ранняя русская драматургия, 1976, 123], — призывает возлюбленную вернувшийся из темницы Орест в пьесе о Сарпиде. Ремарка гласит: «*Леонара встав, сядет, и осмотря глаголет*» [Там же].

Выражая почтение, персоны целуют руку, как чужеземные рыцари царю Атигрину, царь — идолу, Адмирал — Королю или Петр — Магилене. Они лобызают родителей и всех близких при прощании. Родители обнимают вновь обретенных детей. Иоанн в «Комедии о Ксенофонте и Марии», прося приютить его в монастыре, падает на колени Игумена. На коленях держит Кризанта только что спасенного Калеандра. Дальше всех идет Магилена, которая, боясь, что Петр не узнает ее в образе мо-

нахини, просит: «Се смотрите патрет ваш и белья груди, / не безвестен убо от слов моих буди» [Ранняя русская драматургия, 1975, 352]. Физическое доказательство ее идентичности, поддерживаемое портретом возлюбленного, неоспоримо.

Персоны часто держатся за руки, встречаясь после долгой разлуки, как Царь с Царицей, когда-то им изгнанной в «Акте о преславной палестинских стран царице». Этот жест повторяется не однажды. Иногда персоны поддерживают друг друга, как царь Давид Соломона в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне», который восходит на трон с его помощью. Также Элвира поддерживает под руки Леонору в пьесе о Сарпиде. Не всегда персонам удается идти самим. Тогда их ведут, приводят «держа в руке», как Отроки Ависану, Полиартес — Тигрину, Воины — Волхвов. Это необязательно жест почтения и поддержки. Он может означать агрессию и тогда бывает энергичным. В «Действии о короле Гишпанском» Короля и Фельдмаршала насильно выводят из города. В «Акте о Калеандре» царь велит выталкивать в шею неугодных послов. Неонилду не выпускает из рук мерзкий лжец Фираборс. Бедного Гаера волокут воины, но он вырывается и бьет их дубиной, а они падают. Так решительно оживают все персоны [Демин, 1998, 106].

Человек на «охотничьей» сцене активно двигается, в отличие от персонажей школьного театра. Важным моментом был выход персоны: «*а как откроют шпалер, тогда итти сыну Аданиеву, Иваню*» [Ранняя русская драматургия, 1975, 123]. Выходят обычно самые активные действующие лица. Составляющие неподвижное ядро системы цари и короли к началу действия уже сидят на тронах. Выход мог быть внезапным: «Внезапу Калеандр входит. (...) Внезапу входит Полиартес со Славой, и Фартуной» [Ранняя русская драматургия, 1976, 287, 163]. По всей вероятности, так передавались активность и решительность храбрых рыцарей. Иногда «внезапу» предупреждают о вмешательстве чудесных сил. Всегда отмечаются повторные выходы, как, например, в пьесе об Иполите и Жулии: «*Дук пошед и паки приходит*» [Там же, 481]. Выходят персоны не одновременно, а последовательно: «Приходит Иполит, Раб и выходит, Жулия отходит» [Там же, 474], «*Женщина и поидет, а после ее выходит муж стары*» [Там же, 420].

Сцена, таким образом, не заполняется большим числом участников событий. Проговорив свои монологи, совершив некоторые действия, персоны удаляются, расчищая сцену другим, иногда сами предупреждая об этом, как фигура Предуведения в пьесе о Калеандре: «Аз же, ты посетивши, в пут свой отхождаю, из сей бо темницы мрачной ухождаю» [Там же, 288]. Только в военных эпизодах на сцену выходит большое число

народу, но и здесь соблюдается последовательность. Войска под предводительством главных персон появляются не сразу, а одно за другим. Например, сначала выходит войско греческое, затем войско Неонилды, вступающее против греков. «*За ними шествует Акаматес с войском (...). За ним шествует Брандиф с своим войском. (...). За ними и следует Алкалеретес с своим войском*» [Там же, 314].

Мы не случайно так подробно остановились на выходах персон. Их чередование создает особую специфику «охотничьей» сцены. Постановщики не сводят всех действующих лиц вместе, а выводят последовательно, чтобы дать им возможность вступать в беседы и конфликты. Конечно, они не скучают в одиночестве, а целенаправленно вступают в отношения с другими, но не в присутствии «посторонних». Они не нуждаются в наблюдателях и комментаторах своих действий. Вереница персон, приходящих на время, а затем отбывающих, могла бы придать сценическому действию некую плоскостность, лишит его объема и глубины. Этого не происходит, так как, появившись на сцене, всякая персона не застывает на месте, но расчерчивает своими перемещениями сценическое пространство, притом отнюдь не хаотически.

Движения персон строго направлены и рассчитаны, с тем чтобы на сцене не было толчеи. Каждая появляется из определенной точки. Место, куда она отбывает, также конкретизировано. Она уходит, например, «до покою», хотя порой бывает просто сказано: «изходят в разные места» [Там же, 511]. Обычно известна цель ухода. Король с приближенными в «*Действии о короле Гишпанском*» после заседания идет кушать. Обычно говорится, к кому направляются персоны: «*и поидет к Королевне*» [Там же, 74]. Указания на цель ухода не всегда мотивированы дальнейшим развитием сюжета. Они, видимо, были необходимы для того, чтобы завершить отдельные эпизоды. Персоны не могли уходить в никуда. Место их дальнейшего пребывания должно было быть известно зрителям.

Движение их не всегда столь однообразно. Оно бывает противонаправленным, но необязательно пересекается с другими: «*Един посол с одной стороны ведет Алкалеса, королевича черкесского, а з другой посол ведет Агролима, шаха татарского*» [Там же, 135], «*Старица пошла путем, Магилена — другим*» [Ранняя русская драматургия, 1975, 348]. Иногда персоны движутся без цели, ненаправленно: «*По лесу ходит Тигрина*» [Там же, 145]. Молодец, «*похаживая по театру, увидит нечаенно выгнувшую из-за ширм хорошую женщину*» [Там же, 589]. Они не всегда осознают направленность движения, что замечательным образом передает Гаер: «*Хто, где, куда, зачем пошто пошол, / хто кому-то сказывал-приказывал: побегу, / поскоряя поди, — не знаю*» [Там же, 111].



Таким образом, линии движения не отличаются особой сложностью. Это не значит, что в нем нет колебаний и отступлений. На пути персон возникают препятствия. В «Акте о Калеандре» Воины преграждают путь Акаматесу: «Куды ты сте идеш, не извол ходити! — Пустите, бестии, пустите каналы, чтоб главы днес ваши от мя не пропали» [Там же, 288]. Кроме того, зачастую персоны начинают движение не по своей воле. Арфелион велит своей сестре идти в дом. Царь Атигрин отгоняет Тигрину «с нечестием». Полиартес прогоняет Жалость, спасая Алколеса от самоубийства; Калеандр — Купиду. Побуждает к бегству воинов царь Атигрин. Разгневанная Неонилда выгоняет Волхвов: «Вои, скоро оных отсюда по шее гоните!» [Там же, 345]. Так движение приобретает различные признаки и более тесно увязывается с сюжетом.

Кроме того, перемещение происходит различными способами, что также обогащает действие. Оно в результате утрачивает монотонность. Персонажи ходят, бегают и даже летают. Последний тип движения закреплен за аллегориями. Летают Совесть и Слава: «Летит перната, летит крылата» [Там же, 132]. Так аллегорические фигуры выделяются среди «реальных», хотя они также ходят и бегают, как Премена, которая всегда «пробегаёт» по сцене, или Рассуждение, подбегающее к Тигрине и вырывающее у нее из рук «пугинал». Бегают Ярость и Жалость. Носится по сцене Купида. «*Диявол побежит чрез театрум, радуясь*» [Ранняя русская драматургия, 1975, 203]. Из ада выбегает Мегера с Фуриями. Оттуда же выскакивает Смерть. «Реальные» персонажи также бегают довольно часто. Разбойники выбегают из леса с криком. Они захватывают Тигрину, а Дамы от них в страхе убегают. Аналогично движутся разбойники в «Акте Ливерском». Они «прискакивают» и для того, чтобы ограбить Арлекина. В «Акте о преславной палестинских стран царице» бежит Кормщик с Отроком, отобрав его у львицы. Воины несутся за несчастным Уранием в пьесе о Калеандре: «Бегите, бегите, скорей догоняйте!» [Ранняя русская драматургия, 1976, 326]. Алколес «от жалости слезно» убегает. Однажды Калеандр «убегает, вставши, вон», хотя Дурилло пытается его задержать. В другой раз он бежит, «плача зелне». Неонилда не раз убегает от Калеандра. Князь Петр бежит за враном. Зимфон убегает тайно, завидев Гаера.

Персоны могли размеренно двигаться по сцене. Тогда ремарки замечают, что идут они «тихо», как это делает Гаер. Один раз встречается движение, ориентированное по вертикали. Дурилло после долгих уговоров слезает с дерева на землю. Различные виды движения могли сосуществовать. В одной интермедии незадачливый любовник Леликон «поползет рачки» и потом бежит «спешно».

Естественно, движения время от времени прерываются. Тогда персоны находятся в покое, занимают особые позиции, свидетельствующие об их статусе, эмоциональном состоянии и следовании этикету. Правила этикета, определяющие и нормирующие частную жизнь, как известно, обнаруживают определенную степень театральности, нацеленной на «индивида и камерные масштабы индивидуальной жизни» [Свирида, 2000, 10]. Не менее театральны формы официального этикета. Этикет, именуемый «политикой», противопоставляется активным действиям: «Здесь не политики спрашивают, но дела» [Ранняя русская драматургия, 1976, 72]. Примеров следования этикету в театре множество. Статус Раба не позволяет ему садиться. Изображая гнев или восхищение, персоны обязательно встают. Стоят они и перед властителями, если не падают ниц.

Официальный и частный этикет, эмоциональное состояние персон представлялись на сцене противопоставлением позиций: стоять / сидеть / лежать. Они, как видим, не разнообразны, что не мешает созданию многогранных рисунков сценического действия. Персоны непременно сообщают о своих и чужих позициях: «Сей стоит, как видишь, той мне друг нелесны» [Там же, 144]. Обычно они стоят в центре. Юпитер «становитца сред театра», Леонора «стоящая глаголет». Также на середине сцены они восседают на тронах и лежат на постелях, как царь Атигрин, который «*лежит на постеле, а Смерть в головах стоит*» [Там же, 207]. Вынесение всех трех статических позиций в центр свидетельствует об их важности. Они оставляют движению периферию. Так движение противопоставляется покою, что создает антитетический характер построения сценического действия и образует параллель с системой персон с отмеченным неподвижным центром и активными второстепенными действующими персонами. Никакого движения в этом центре не происходит. Летают и ходят иные персоны, отдаленные от центра. Следует отметить, что эта антитеза характерна не для всех пьес. В некоторых из них персоны вообще редко приходят в движение. Они стоят, сидят, лежат. В других, напротив, преимущественно перемещаются по сцене.

Позиции четко распределены между разрядами персон. «Сядяшу царю на троне» [Там же, 406] — эти слова говорят почти о каждом царе. Он необязательно все время сидит на троне, так как может встать, перебраться на стул, вновь встать и опять перебраться на трон. В основном, трон он не покидает. В «Акте о Калеандре» Туркомана приходится с него просто стаскивать, чем и занимается Калеандр. Сенаторы сидят рядом с царем или стоят. Других позиций они не занимают. Более свободны в этом отношении действующие лица, характеризующиеся активностью. Они могут одновременно использовать все возможности смены позиций,

как Аданий в «Истории о царе Давиде», который сначала лежит, потом стоит и, наконец, садится.

Иногда на протяжении длительного времени персоны не меняют заданных позиций. Раз сказано однажды, что все сидят — король на троне, сенаторы на стульях, — то так они и остаются в этих позах. Партулиан на протяжении одного явления только лежит, а в головах у него сидит Купида. Царь Силодон и царица Астерания тоскуют по своему сыну, который давно пропал. Они сидят неподвижно и слушают, что говорят о нем приближенные. Не сходят с трона, даже когда сын появляется и рассказывает, как его спас Калеандр. Только услышав обвинения в том, что Калеандр соблазнил царицу, она *«становится на колена, съезд с трона»* [Там же, 330]. Царь в «Акте о преславной палестинских стран царице», произнося ей приговор, встает со своего трона. То же он делает при встрече с Царицей. Сенаторы, если они сидят, по очереди встают, для того чтобы сказать речь перед царем, а потом снова садятся. Эпизоды совета царей с сенаторами пестрят ремарками: «Встает», «садитца». Здесь, следовательно, наблюдается включенность одной позиции в другую. Это типично для многих монологов. В пьесе о Сарпиде Пилляд произносит монолог сначала сидя, затем стоя. Вслед за ним поднимается Памфил. Так сценическое действие набирает динамизм. Смена позиций отмечается в ремарках, как и время, в течение которого персоне следовало занимать одну и ту же позицию: *«Посидя мало»* [Там же, 481].

Позиции персон находились в уравновешенном соответствии. Если кто-то лежит или сидит, то другие стоят. Например, перед царем, сидящим на троне, стоят четыре Сенатора. Он диктует письмо, и Секретарь записывает его стоя. Царь сидит рядом с сыновьями и приближенными, а аллегории стоят поодаль, обычно группами. Выходит Благочестие, «против ей» выступает Злочестие. Затем появляется Смирение и «против ея» становится Злоба. Бессмертие садится подле трона, а Любовь против нее на другом стуле. Противопоставление позиций четко соблюдается. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» Давид встает с трона и садится на стул напротив Ависаны. Соломон садится, *«а Аданию противу его не сядяс говорит»* [Ранняя русская драматургия, 1975, 124]. В пьесе о Калеандре Диалда лежит, Дамы сидят вокруг нее. Партулиан лежит и охает, Калеандр стоит над ним. Леонора, произнося свой монолог, встает с одра.

Персоны не всегда меняли позиции самостоятельно. В присутствии властителей никто не садился без разрешения. Царь повелевал им «сести». Обычно разрешение давалось в часто повторяющейся формуле, хотя иногда персонажи переходят на крик, особенно в интермедиях. Мошен-

ники так возмущаются тем, что Ставленник не встает перед ними: «Что ты, дурак! Сидя говоришь? Не хошь и на ноги подняться? (...) Скачи, чорт, сукин сын, пока твоя борода цела. Да что и вправду росселся, как Галицкой воевода? (...) А то седит, как болван неотесанный, несмысленна скотина!» [Там же, 474]. Персоны помогают друг другу. Когда Индрик падает, то Цесарева просит его встать. Полиартес поднимает Тигрину, Калеандр Партулиана, вместе с которым поднимается и Купида. Кроме того, смену позиции требовал определенный момент действия. «Когда будет глас, Ксенофону сести» [Там же, 200], — гласит ремарка в «Комедии о Ксенофонте и Марии». Менять позиции персоны могут и сами, притом очень решительно. Так, Агролим всегда вскакивает, а не просто встает. «Вскочив», он всегда желает «битца».

Три позиции — стоять, сидеть, лежать — дополняются еще одной, выражающей особый пиетет. Это коленопреклонение. Персоны молятся и приносят жертвы, опускаясь на колени, как Июдиф, Цесарева римская, Атигрин, Калеандр, Неонилда. На коленях они стоят во время исповеди, как Иполит и Жулия. Этой же позиции порой требует коронация. Коленопреклонение означает мольбу о пощаде — так Тигрина встает на колени перед разбойниками; просьбу о прощении — Калеандр на коленях стоит перед Неонилдой; благодарность — Дурилло стоя на коленях благодарит Калеандра за спасение. Неонилда в этой позе просит свою мать Тигрину отдать ее в супруги Калеандру. Коленопреклонением передается отчаяние. Меленда оплакивает Индрика, стоя на коленях. Эту же позу принимает Тигрина, собираясь покончить с собой, как и Алколес. Опускаются на колени аллегорические фигуры, как Купида.

Коленопреклонение могло заменяться падением ниц. Персоны падают «пред ногама» царя, как Адания и Авиафар. Перед монастырем «упадает» Иоанн. Услышав глас Юпитера, все падают на землю. Выражая отчаяние, персонажи также падают, как Царица, увидевшая, что львица унесла ее сына. Падают они и во время боя, когда их ранят, или когда к ним приходит Смерть, как к Целюдору. Интермедийальные персонажи падают по другой причине — они бьют и толкают один другого.

В серьезных пьесах существует такой вариант падения, как обморок. Тигрина *«обмертвеет, держат ее дамы, и опамятовавшись, глаголет: “ах, печал”*» [Ранняя русская драматургия, 1976, 214], *«Полиартес, сидя на троне, обмертвеет, и опамятовшись, глаголет»* [Там же, 217]. Падает Ураний, услышав, что Штелла не желает идти за него замуж, правда, при этом успевая произнести слезные речи. Услышав речь Индрика, падает Меленда. Как сказано в другом списке этой пьесы, она падает именно потому, что выслушала «онье слова». Затем падает и сам Индрик. Как конкрети-

зирует тот же список, Индрик теряет сознание, увидев Меленду, которая к тому времени уже встала. Здесь театр переключается с литературой. «Невероятное количество обмороков в повестях так называемого “петровского времени” отмечено уже давно. Почти нет такой героини, которая бы не “безумна явися и на землю паде, мраком поразися”» [Державина, Демин, Робинсон, 1976, 18].

Наряду с этими четко отмеченными позициями существовали частные позы. Некоторые участники действия обращались к другим «оборотяс»: «*Оборотяс, говорит Славе и Предуведению*» [Ранняя русская драматургия, 1976, 132], «*Паки оборотяс, Агролиму глаголет*» [Там же, 165]. Гаер в пьесе о Сарпиде, «*обратяс к людем и согнась, тихо глаголет*» [Там же, 127]. Это *согнась* передает его страх перед Воинами, которые задают ему совершенно неуместные, с его точки зрения, вопросы.

Не только движение и смена позиций способствовали развитию игры. Персоны также жестикулируют. Конечно, их жесты довольно однообразны, но тем не менее они в значительной мере способствуют «оживлению» героев, действуют на зрительское восприятие одновременно со словом.

Говоря о ком-то или о чем-то, персоны сопровождают свои слова указующим жестом. Жест этот, пришедший на сцену из ораторского искусства и часто применявшийся в школьном театре, усиливает сказанное и способствует ориентации зрителей в расстановке персон. Если царь рассказывает о своей дочери аллегорическим фигурам, он непременно на нее указывает. Жест сопровождается вопросом: «Се что за девица красна обитает, пред вашим бо величеством зачем пребывает?» [Там же, 177]. Разбивает жест речи персон, чтобы дать информацию о смене адресата или объекта их размышлений: «*Указывает на Славу*» [Там же, 132], «*указует на войско*» [Там же, 159]. Иногда этот жест фиксируется в монологах, иногда только подразумевается. Подобные «указывания» распространялись на всех присутствующих на сцене. В кратком эпизоде, в котором участвуют Целюдор, Полиандр, Гениуш, Совесть, таких указаний восемь. Можно было бы, конечно, указать на всех сразу, как это делает Юпитер в собрании богов. Если персона говорит о себе, то, соответственно, на себя и указывает. Царь, например, рассказывает, что все «ниско» кланяются его главе, и тут же направляет палец к голове.

«Указывания» сопровождают появление на сцене новых действующих лиц. Простирала руку персона, стремясь обратить внимание на то пространство, где находилась. Так, Калеандр, сидя в темнице, плача «указует» на место своего пребывания. Кризанта таким же образом указывает на лес. Этот же жест привлекал внимание к вещи, например, к

копью или шпаге. Указующие жесты бывали не только нейтральными. Персонажи так грозят друг другу: «Грозитца на Полиартеса» [Там же, 187]. Нечто объясняют, как Гениуш, который рассказывает царю о расстановке сил при дворе. Одновременно он «вертит» голубя, сидящего у него на руке, а также кланяется.

Персоны воздевают руки, что означает печаль: «Цесар, подъем руки, слезно глаголет» [Там же, 165]; благодарность богам: «Атизрин цесар, встав с трона, руки подняв кверху, благодарит богов» [Там же, 170]. Благословение тоже требовало этого жеста. Персоны постоянно кланялись, соблюдая правила этикета, перенося их и на Олимп. Сонм античных богов кланяется Юпитеру или «всей компании». Отдают поклоны аллегории «реальным» персонам, как Чистота Кризанте. Даже приняв монашеский сан, они не забывают о поклонах, как Индрик, который, увидев Цесареву, выходит и «комплементует». Отроки кланяются царю, Ксенофонт и Мария «поклоняются» Старцу, Рыгандрус — Петру, Послы — Царю, Царь и жрецы — идолу и аллегориям. Во время всех этих поклонов произносятся соответствующие речи.

Жест неуважения, плевков, встречается только в пьесе о Калеандре. Не желая выходить замуж, Тигрина возмущается и «плюет на Азралима» [Там же, 144]. Тот в свою очередь плюет на соперника. Купида, рассердившись, плюет на Пранду. Царица Тигрина, только услышав, что Калеандр хочет взять в жены ее дочь, Неонилду, тут же плюет на него. Также персоны в ярости топают ногами, топчут грамоты, бросают перстни и другие аксессуары, трясут друг друга, взяв за ворот. Больше других достается Калеандру. Хватает его за ворот Неонилда. Крепко держит его злой царь Пранда. За аллегорическими фигурами бывает закреплен только один жест. Смерть косой подкашивает различных персон; Воины одинаково отдают честь в разных пьесах.

В интермедиях жесты более незамысловаты, но зато более разнообразны. В интермедии «Гаер больной, Поляк, Старик» Гаер поглаживает живот и жалуется, что Доктор испортил его внешний вид: «У меня брюхо было такое ж, как твое, не болше, / А он зделал, видишь, какое толстое» [Там же, 683]. В другой интермедии он бьет себя «в голову». Ашара кладет руку в карман, но не в свой, а в чужой, из-за чего начинается драка. Многие интермедийные персонажи смотрятся в зеркало, примеривая обновки. Небольшое число жестов в интермедиях не удивительно. Их физические контакты всегда находятся на грани допустимого. Они предпочитают драться или обманывать на словах. Оскорбительное слово и удар — это их оружие. Тонко прочерченных линий поведения интермедийного персонажа нет.

Кратко можно сказать о мимике персон, опираясь на ремарки и слово монологов. Мимика, как и в школьном театре, не развита. В основном, говорится о взорах. Царь Давид в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» произносит свою речь, «взирая на небо» [Ранняя русская драматургия, 1975, 118]. Главный герой «Акта Ливерского» говорит, взглянув «кверху». Поднимаясь на трон, он также ввысь «пускает» свой взор». «Взглянув к небесам» [Ранняя русская драматургия, 1976, 403], он начинает битву с французами. Также ремарки отмечают, на кого и на что должна смотреть персона, произнося свои монологи. В пьесе о Калеандре один мудрый Волхв толкует сон Неонилды, смотря в небо; другой — глядя на свои инструменты. Князь Петр Златых Ключей произносит речь, смотря на портрет прекрасной Магилены. Точно так же, взирая на портрет прекрасной Тигрины, выступают Агролим и Алколес в «Акте о Калеандре».

Итак, двигаясь или находясь в покое, персоны жестикулируют. Жесты, позиции и типы движения заданы, их число ограничено. Они как бы передаются от одной персоны к другой. Так происходит обмен жестами. Обычно только одна персона воздевает руки, другие стоят или сидят вокруг нее неподвижно. Довольно редко кто-то на протяжении одного эпизода стоит, сидит и лежит. Эти позиции распределены между персонами, что создает четкий рисунок мизансцен. Они никогда не бывают насыщенными частой и всеобщей сменой позиций. То же происходит с движением. Обычно одна персона движется, в то время как другие сохраняют статичное положение: «Стоящим кораблеником четырем, един выходит из-за шпалер» [Там же, 421]; «Идите вы скоро, то дело творити, аз бо на вас буду издали смотрети» [Там же, 310]. В массовом движении участвуют только Воины, отправляющиеся в поход.

Такое экономное использование жеста, позиции, движения создает «прозрачность» пространства старинного театра. Каждое, едва обозначенное движение персон становится заметным. Его смысл легко прочитывается. Действия на сцене никогда не бывают непредсказуемыми, как жесты и позиции, смена которых обязательно подчеркивается. Они осуществляются по установленным правилам.

Таким образом, не выходя за пределы предписанных движений, позиций и жестов, актер овладевал своим телом. Он активно двигался, а не просто произносил монологи. Вступал в физические контакты, разнообразил типы перемещения на сцене, постоянно чередуя их, пользовался различными жестами и даже мимикой. Очевидно, что и движение, и жест, и позиция не менялись от пьесы к пьесе и не были индивидуальными. Каждый персонаж мог использовать только те из них, которые

были предписаны. Но весь набор средств они меняли таким образом, что создавался целостный образ игры. Актер не только играл телом. Тело становилось объектом игры.

Не сдерживаемый прежними школьными запретами, театр расширил список телесных тем и реализовал их в акциональном плане, который уже не дублировал слово и утратил свою иллюстративность [Пави, 1992, 377]. Это происходило преимущественно в тех эпизодах, где развивались темы смерти и любви. Бестелесные персонажи на «охотничьей» сцене почти исчезли, хотя неокончательно. Например, таковыми оставались аллегории, хотя и они уже проявляли телесную активность.

Перед тем как рассмотреть основные проявления телесности, обратимся к телесному коду на уровне слова. Персоны охотно рассуждали о теле. Если ранее они вели разговоры все больше о душе, то теперь обнаружили, что их тело также может стать объектом размышлений. «Пропадай мой дух и весь корпус тела, / Ежели не получу сего дела» [Ранняя русская драматургия, 1976, 69], — жалуется Кавалер Мальтийский в «Действии о короле Гишпанском». Этот «корпус» постоянно занимает персон. Зритель слышал слова Алколеса о том, что «состав» его телесный оцепеневает. Партулиан сообщал, что он «утружден премного в тучном своем теле» [Там же, 197]. Так телесность оказалась значимой.

С помощью телесного кода все более интенсивно передавались эмоциональные состояния персон, отражающиеся на их внешности. Так, Астарба, побывав в каморе у благородного Сарпида, замечает, что «бе бо зело нечто злобен и очи имать мрачныи» [Там же, 87]. Элвира скорбит о Леоноре, «зря на смертном одре помраченно лице» [Там же, 109]. В телесный код переводились размышления персон о своих страданиях. Узнав о побеге невесты с другим, Алкалететес объявляет, что меч пронзил его сердце. Оклеветанная Царица жалуется, что ощущает в сердце «глубочайшу язву». Граф Фарсон сообщает, что печаль мелко раздробляет все его члены. Частое появление подобных оборотов косвенно свидетельствует о телесности человека на сцене, которая существовала в акциональном плане и обыгрывалась.

В «охотничьих» пьесах человек вглядывался в другого и в речах пытался создать его портрет, пусть краткий и условный. В нем преобладало перечисление частных, с трудом организовывавших целое. Внимание привлекали только детали, которые тут же переводились в общий план и становились абсолютно условными. Опора на взгляд со стороны другого при создании словесного портрета имеет давние традиции, продолжающиеся и в «охотничьем» театре, где задача создания развернутого словесного портрета от первого лица не ставилась. Только в интермеди-



ях персонаж сам говорил о своей внешности, как, например, Раскольник: «Стару веру держу, ношу браду тако» [Ранняя русская драматургия, 1975, 530]. В остальном предпочитались косвенные описания.

Библейский Олоферн в пьесе «О премудрей Июдифе» передает впечатление, которое на него произвела красота Юдифи, следующим образом: «И лице твое язвит сердце мое красотю» [Ранняя русская драматургия, 1976, 455]. Также выражали свое восхищение другие персоны, редко отваживаясь на непосредственную реакцию. Правда, наконец узнав Индрика, Меленда трогательно говорит: «Вижду, хотя и светлость лица твоего зарасла власами, / Однакож прежнюю любовь признаваю с вами» [Там же, 530]. В основном, персоны обходятся общими рассуждениями и сравнениями. Неонилда восхищена красотой Армелины: «Не видах прекрасной таковой девицы, удивляюсь много сицевой зеницы. Нет ей краснейши нигде не видала, такой прейсной нимало слыхала» [Там же, 351]. Калеандр, любясь Шпиналбой, сравнивает ее с Венерой и удивляется тому, что богиня сошла с небес. Иногда описания красоты бывают очень краткими и сводятся к определениям. Царица, например, именуется «лицезарной». О красоте гишпанской Королевы свидетельствуют слова рыцаря Евгенуса и Кавалера Мальтийского: «За красоту королевны хочу умерети» [Там же, 73]; «За красоту твою аз здесь бился» [Там же, 74]. Развернутые описания внешности этой Королевы отсутствуют. Также о Леоноре в пьесе о Сарпиде кратко сказано, что она прекрасна, в красоте «преизрядна». Остальные девицы лаконично называются благополезными или прекраснейшими. Пожалуй, в этом отношении повезло Диалде в «Акте о Калеандре», к которой обращены такие слова: «Вижду, дражайщая, як солнце сияеш, красотю же ныне, как крин процветаеш» [Там же, 174], а также прекрасной Магилене.

От подобной условности персоны порой стараются избавиться. Граф Фарсон так оплакивает свою разлуку с Кралевной: «Лице бело твое тело, превосходит вся, что есть» [Ранняя русская драматургия, 1975, 394]. Прекрасная герцогиня Кризанта, плененная Калеандром, «похваляет» красоту его и «увеселяетца, зря на его персону». Ее восхищение не сводится только к словам о том, как он процветает «прекрасными видами». Она, склонясь над спящим Калеандром, «указует» на его лицо. Далее развивается эпизод, вторящий эпизоду Амура и Психеи. Кажется, монолог Кризанты — это единственное описание мужской красоты в старинном театре.

В основном, составляются портреты главных персон. Но внешность второстепенных также подлежит описанию, часто в косвенной форме. Несчастливая палестинских стран Царица, встретив Мужа Старого в пус-

тыне, спрашивает его, человек ли он или ангел, посланный от Бога. Эта реплика ясно свидетельствует о благообразии старца.

Интермедийальные персонажи, вообще сосредоточенные на телесности, предпочитают конкретные ее описания, как бы походя говоря о приятном внешнем виде другого. Арлекин описывает потенциального любовника как «хорошинкого, пригожинкого, милинкого, чистинкого, опрятнинкого». Старуха предлагает Дворянке-вдове свести знакомство с замечательным господином, на что та задает вопросы, касающиеся его внешности, но не положения в обществе: «А как он собою? / Стар или молод, бреетца или ходит з бородою?» [Там же, 628]. Старуха отвечает в лучших традициях смеховой культуры: «Личиком кругленок, как ворона ясна, / На голове кудри, борода безвласна, / Гласки самого свинцового цвету, / Носок долгонек» [Там же, 628—629]. Основное внимание она концентрирует на «нижнем» носе: «Такой носок, что всякому будет жило».

В интермедиях явственно проступает тенденция назвать то, что называть вслух не принято. Монах в интермедии «Старец, Баба, Цыган», завидев Бабу черноброву, просит: «Ну-ка, Келейница, по чарке поднеси, / Да жопой та потреси» [Ранняя русская драматургия, 1976, 700]. Интермедийальные персонажи отмечают свои физиологические реакции. Гаер, повествуя о страшных приключениях, которые ему пришлось пережить, уверяет, что волосы у него встали, как щетина.

Если красота довольно мало интересует персон, то безобразие они описывают с большим тщанием, не скупясь на детали. Мерзкий татарин Агролим «страшней диявола взором превосходит, на лютаго зверя лицом он походит» [Там же, 146]. Он «злообразен», «сатанинский образ на себе имущ», но наделен огромной силой. Персоны не стесняются в выражениях, характеризую его внешность: «Что се за чючела и дурная рожа? Вот какая харя! экая пригожа» [Там же, 144]. Так прекрасная Тигрина издевается над своим женихом и решительно заявляет отцу, что отказывается выходить замуж: «А то сыскал жениха, демону подобна, всякому страшилищу истинно удобна» [Там же, 146]. Аллегии, приобретшие конкретный внешний вид, также рассуждают об облике других в весьма нелестных выражениях. Гениюш, например, называет Совесть «пакосной машкарой».

Интермедийальные персонажи с видимым удовольствием усиливают негативные характеристики — как свои, так и чужие. Их герой по определению безобразен, и его безобразие всегда осмеивается. Сваха в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе», готовая сосватать Гаеру невесту, в ужасе от его внешности: его рожа «очюнь непригожа». Она боится, что невеста его испугается. Гаер и сам недоволен своей внешностью: рожа больно страшная, особенно нос, да и уши не как у людей, и глаза, как у

рака. Не лучше о нем думают другие персонажи: «Ах ты, чучела дурная, / И рожа твоя как свиная!» [Там же, 722]. Зато он хвалится своей силой и ловкостью. Он способен сразиться с артелью комаров и убить муху. В пьесе о Сарпиде этот персонаж так доволен своей внешностью, что с притворной скромностью замечает: «Кажется не уродок» [Там же, 119].

Внешность интермедийных персонажей постоянно обыгрывается. Безобразных непременно выдают за красавцев — Цыган представляет Гаера как красивого молодца. Сваха уверяет, что он высокого роста и хорош собой. Но кто же ей поверит, так как и на лицо его «страшно зреть». Мошенники не раз указывают Ставленнику на то, что он плешив: «То плешь, посмотрите ка, / Куда как пропасть, как право велика! <...> Тьфу, кутья толоконна, плешь!» [Ранняя русская драматургия, 1975, 476]. Не нравится им и его брюхо: «Да что и он, как просвирня, развалил брюхо коровье?» [Там же].

Возрастные характеристики также интересуют персон. Например, сыновья царя Целюдора в пьесе о Калеандре говорят, что царь пребывает «при древней старости», ожидает смерти украшенный сединами. О «весма престарелых летах» другого царя рассуждают Сенаторы. Рыцарь Ланцылонт обещает обращаться с князем Петром Златых Ключей в бою, как с маленьким мальчиком, намекая на его юность. Аллегорические фигуры не раз говорят о своей молодости, как Купида в «Акте о Калеандре», выводя из терпения Зависть. Она называет его мальчишкой, который забавляется «во младенстве». Эта характеристика постоянно сопровождает бога любви. Интермедийные персонажи принципиально смешивают старость с молодостью. Купцу, покупающему Гаера, например, кажется, что он уже старик. Старость всегда осмеивается. Шут называет старого Панталона «табашной бородой».

Итак, в рассуждениях о внешнем виде другого выражается восхищение или неудовольствие. Персона получает, пусть условные, но все же явные внешние характеристики. В акциональном плане телесность уже была наглядной, выступала важным моментом игры. Используя возможности, предоставляемые новым отношением к ней, актеры открыто играли физические страдания и смерть. Наиболее четко телесность проявлялась в сценах жестоких сражений и смерти персон. Они жалуются на раны, им нанесенные. То Неонилду ранят в колено, а потом в бок, и сделал это Калеандр, который еще хочет «приколоть» ее шпагой. То Калеандр вопит: «Ах, руку перешибло и главу прошибло!» [Ранняя русская драматургия, 1976, 333]. Петр приходит в монастырь к Магилене, ища приюта. Она обещает врачевать его тяжкие раны своими руками. Калеандр просит, чтобы оруженосец Дурилло излечил его, что тот делает не-

замедлительно. С ранеными не всегда обращались столь милосердно. Победители повергали их на землю, вставали на грудь, что должно было символизировать их превосходство. Затем все же велели им вставать: «Ну-те, братцы, пора вам вставати, разве тово хотите, чтоб смерти предати» [Там же, 232].

Представления об изувеченном теле, существенно дополняющие акциональный ряд, присутствуют на уровне слова. Персоны угрожают врагам выпустить «черевы». Обещают, что их тела не будут «процветать», так как они «раздробят» их на части. Они всегда готовы утопить свой меч в крови и обещают мстить до тех пор, пока их собственное тело не будет «изъяденно» червями. Желают рассечь своих противников «на штуки» и истерзать их. Гаер по этому поводу сообщает: «Свяжу ноги и руки, / выколупаю язык и оки, / щоки и боки обломаю» [Там же, 97]. Царь в пьесе о невинно оклеветанной царице хочет предать ее огню, для чего велит принести дрова и развести костер. Всех жестокостью превосходит прекрасная Неонилда, требующая в результате очередной жуткой неразберихи убить Калеандра и принести ей его главу. Главы никто не приносит, но речи о ней ведутся часто.

На «охотничьей» сцене персоны не раз расстаются с жизнью. Смерти их бывают самые разные. Целюдор погибает неожиданно, Атигрин — на руках у Тигрины. Эдомир тонет еще в младенчестве. Целюдор уходит из жизни в своей постели, окруженный Сенаторами и родственниками. Персоны постоянно «сочиняют» баталии и убивают друг друга самыми различными способами. Кому-то отсекают голову в бою. Кого-то рассекают мечом. В целом, смерть утрачивает условность и приобретает конкретные очертания. Казни и убийства постоянно происходят на глазах у зрителей. Приведем несколько примеров.

Туркоман отсекает голову мнимому Калеандру, «вонзает» ее на копье и уносит. Ложного Индрика также лишают головы, а тело повергают на землю. Индрик велит отрубить голову Сенатору, задумавшему разлучить его с Мелендой: *«Тогда Сенатор становитца на колени и Спекулятор главу его отсекает и отходит»* [Там же, 541]. Королевич аглицки, похваляясь перед боем, обещает, что голова его противника будет без тела валяться. Рыцарь Ланцылонт уверяет, что этот королевич скоро потонет в крови, как камень. Сенаторы желают отрубить голову Фарсону, но потом избирают другой вид казни. Голову врага еврейского народа Олоферна выносит на сцену Юдиф. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» в одной ремарке сказано: *«По окончании сея речи, пасть на колени, а Иванию отсеци главу»* [Ранняя русская драматургия, 1975, 131]. Скифская царица Тамира то же самое делает с Киром. Орест мечом убивает Памфила.

Мертвые тела неоднократно раскладывают на сцене. Лежит мнимо убитый Ураний, распростерто тело царицы Белянды перед неутешным сыном. Иполит закалывает Раба и «отвлечет за полы». Живые не страшатся этих тел. Мертвого Атигриня окружают сочувствующие Сенаторы. Меленда желает облобызать мертвые руки Индрика, страдает, что не видит «очей его зрак»: «Несть здесь твоя главы, ни же зрак персоны! <...> / Вижду мертво тело и несть языка <...> любезнаго лика, / К тому не узрю любезнаго лика» [Там же, 516—517]. Он же, увидев мнимо мертвую Меленду, говорит о том, что земная персть сдает красоту его возлюбленной. Примерно в тех же выражениях Меленда оплакивает Индрика, уже будучи в монашеском чине. Гаер, осмеивающий повешенного Зимфона, описывает его смерть через разложение тела: «А где ж твое око? / Ау, уж нет и рожи! / или обшит в кожи?» [Там же, 126]. Ритуальному осмеиванию подвергается павший от руки Полиартеса Агролим. Над ним «надсмехаетца» Предуведение. Смерть хохочет над умершей Кризантой. Аллегории вообще не обходят смерть своим вниманием. Совесть угрожает Целюдору в таких выражениях: «Смерть бо его горкая во гробе положит <...>, толко кроме савона савсем изубожит» [Там же, 177].

В некоторых пьесах персоны намереваются или действительно совершают самоубийство. Они желают смерти, если жизнь невозможна, стремятся умереть, чтобы не утратить честь. Всегда готовы уйти из жизни из-за любви: «Не зря бо Ореста, не могу более жити» [Там же, 105]; или спасая друга: «предам на смерть за него мое тело» [Там же, 114]. Тигрина в отчаянии готова принять скорую смерть. Она уже достает «из кормана пуйнал», но фигура Разсуждения спасает ее от неминуемой смерти. Также Алколес готовится «закалать» себя, но тут приходит Полиартес и спасает его. Таким же чудесным образом решается судьба Партулиана, который, плача, ожидает смерти: «Смерте любезна, нимало не медли, вскоре мою душу от мене отъемли» [Там же, 282]. Кризанте удастся покончить с собой, в чем ей помогают аллегорические фигуры: Совесть вручает ей «пуйнал», а Смерть — «савон». Калеандр становится свидетелем ее самоубийства. В «Акте Ливерском» королева Беляндра, повстречав разбойников, также сводит счеты с жизнью. По окончании «слезного» монолога она «ударит себя шпагою и упадет» [Там же, 395]. Кончает жизнь самоубийством Кралевна в пьесе о графе Фарсоне: «А я более не могу на свете жити / И чем себя веселити, / А кем веселилась! / И того лишилась (Тогда вынуть шпагу и заколотца)» [Ранняя русская драматургия, 1975, 410].

Конечно, подобные эпизоды можно рассматривать как проявление жестокости, присущей старинному театру. «Закон барокко — дробность

композиции, множество сюжетных линий, масса персонажей, обилие всевозможных ужасов, убийств, преступлений — красочный, движущийся, не поддающийся регламентации хаос» [Большаков, 2001, 69]. Этот закон еще действовал на русской сцене XVIII в. Так создавался очередной аффект, воздействующий на зрителя, так театр привлекал его кровавыми сценами. Этот способ и до сих пор входит в коммерческое искусство и является доминантным в некоторых кинематографических жанрах. Оставив в стороне современную линию визуального искусства, заметим, что главной составляющей жестоких сцен «охотничьего» театра является тело. Оно, а не орудия убийств или пыток, в первую очередь становится объектом изображения. Обезображенное, изувеченное, мертвое тело присутствует в условном театральном мире и в сценическом слове.

Рыцарские сражения, заканчивающиеся смертью, снижаются в смеховом мире. Интермедийные персонажи не столь жестоки. Они обходятся драками. Бьют и прогоняют Херликина, а он кричит: «Ой, ой, ой, вить было хорошо!» [Ранняя русская драматургия, 1976, 567] и просит не бить его в рыло. Он и сам горазд вступить в драку, колотит Судью и Секретаря. «Вчинает» драку Старик с Женой. Бьет Хозяйку Господин. Колотят Попа Старец и Подьячий. Дама бьет Гаера по роже. Мошенники костыляют Ставленника в шею, в плешь «заезжая грешною рукою». И вообще в конце каждой интермедии «все будут драцца и уйдут за ширмы» [Там же, 657]. Иногда интермедийные персонажи все же ожесточаются. Бьет и топчет ногами Гаера Купец. Неверная Жена призывает Любителя растоптать его ногами. Сам Гаер усердно колотит Старуху, предварительно ее связав. Иногда и персонажи серьезных пьес обещают наказать обидчика «прутом», т. е. шпагой, отнюдь не в высокопарных выражениях: «Сим моим прутом росчибу твое рыло, / Разсеку твои губы, / Что не соберешь, где лежат твои зубы!» [Ранняя русская драматургия, 1975, 377].

Еще одним важным проявлением телесности на сцене является болезнь [Одесский, 1995, 158]. Персонажи страдают в темницах, мучаются там от жестоких язв, о чем и сообщают. Выставляют напоказ раны, как князь Петр, который жалуется на болезнь и тяжкое горе. Царь Атигрин пребывает в унынии. Он лежит теперь на «смертной постеле» и видит «струпы гнойны на всем (...) теле» [Ранняя русская драматургия, 1976, 207].

В интермедиях болезнь необязательно предвещает смерть. Она поддерживает тему бедности и голода и решается в традициях народной смеховой культуры, где противопоставление телесного верха и низа имеет решающее значение. Вот как жалуется Гаер в пьесе о Сарпиде: «От хлопотни афендрона и во лбу стучало» [Там же, 113]. Все болезни

подобных персонажей концентрируются именно там: «Ненасые великое во афендроне, / а по-вашему в жопе, а по-нашему в гузне, / а по-русски в седалищи, / а по-словенски на металищи» [Там же, 105]. Здесь, как и во многих других случаях, телесный код снижается до мотива фекалий. Желудочная болезнь описывается как страшный холод, мороз, ворчащий в брюхе. Гаер подробно перечисляет всевозможные недуги, которыми страдает, на время отвлекаясь от болезненного состояния желудка. Здесь и «меленкония», и «лихоратка», и «превеликий жар», и понос, и кашель. От всех этих болезней он ужасно исхудал, «Слово в слово хут, как слон, стал» [Там же, 714]. Чудесной лекаркой оказывается для него Молодица.

Персонажи интермедий страшно кашляют, как Гаер, Панталон и тот Мужик, которого иностранный Доктор решил вылечить от кашля «клистиром», от одного вида которого тошнит Шута. У них так сильно болит голова, что они идут к Доктору, просят помощи у Цыгана, что заканчивается весьма плачевно. Не меньше страдают они от побоев: «И так брюхо от кулаков опухло / и в глазах кажется рухло» [Там же, 128]. Похмелье мучит Гаера: «Ох, ох, ох, ох, ох, много уж я примечал, / что всегда мне с похмелья печаль. / Шумит, гремит, звенит, дренит. / Голова на мне будто иная, / кожа и рожка кажется свиная (...). Да и глаза не те никак, все видится круги да дуги, / а в костях великия недуги» [Там же, 102]. В аналогичном состоянии находится Посацкой, который выпил пять ведер пива и наелся соленых сазанов: «Слышу я, что во мне жар горит как во аде, / Не можно ль ти лду сыскать хоть мало в посаде?» [Ранняя русская драматургия, 1975, 550]. Слуга предпочитает привести священника, но появляется Литвин, которому Посацкой рассказывает, как он поднимается прямо в небо. Часто болезнь бывает притворной. Хозяйка делает вид, что больна, так как боится, что Муж заметит спрятанного у нее под юбками любовника. Она даже уверяет, что ей пришла пора родить.

Высокие персоны мучатся от любви. Как только Леонора видит, что ее возлюбленного Ореста уводят в тюрьму, она восклицает, обращаясь к придворной даме: «Ах, не могу терпеть, сие зрящи, / доведши, положи мя на одре, не медлящи! / Ах последнего моего издыхания» [Ранняя русская драматургия, 1976, 109]. Она лежит на одре до тех пор, пока не встречается с возлюбленным вновь. Прекрасную Магилену снедает непонятная болезнь, которую Мамка называет несносной. Отвергнутый Кралевной Фарсон, обращаясь к ней, взывает: «Из очей моих спознаешь, всю болезнь душевную. (...) Ты, сама, душа, увидишь, как я буду мертв лежать» [Ранняя русская драматургия, 1975, 394]. Он не концентрирует-

ся на физическом своем состоянии, но оно таково, что смерть неминуема. Алколес жалуется, что печаль болезненно терзает его утробу и члены, Атигрин — что его сердце от печали «хворо».

Телесное начало сказывается в любовных эпизодах. Через него передаются интимные отношения персонажей, причем не только интермедийных, которые всегда ведут себя на сцене более свободно, чем герои серьезных пьес. Конечно, это пока подступы к реализации возможностей актера в этом плане, но и они уже значимы. Пьесы полны эпизодов, изображающих невинную любовь, чувствуя которую, персоны не обходятся только словами и не остаются статичными. Они позволяют скромные знаки внимания друг к другу.

Леонора и Орест любезно друг друга приветствуют и «натурально между собою действуют». Дукс берет за руку Лушницу и уводит в сад. Многие целуются при встрече, как Индрик и Меленда, Цесарь и Цесарева. Штелла «слезно» целует Урания. Шпиналба целует и обнимает Калеандра, Тигрина — Палиартеса. *«Армелина, ухватя его (Алкобеля. — Л. С.) и обнем, поцеловав»* [Ранняя русская драматургия, 1976, 239]. Алкобель же берет ее за руку и тоже целует. Так они целуются, а Купида их обнимает и, взяв за руки, уводит со сцены.

Другие идут еще дальше и затворяются в отдельные «каморы», как Калеандр со Шпиналбой. Он, забыв о том, что обещал блюсти чистоту, соблазняет ее, просит, чтобы она «с ним плоцки пребыла»: «Мы уединенны с тобою zde будем, на сем поединке со мной днес пребудем. Утоли во мне огонь, тобою возженны; аз к тебе любовию весьма сопряженны» [Там же, 270—271]. Только после этого он объявляет ей свое имя. Она же, «весьма распаленна» пламенем «купидинским», желает, чтобы Калеандр с ней «амур сотворял», на что тот радостно соглашается. Они направляются в «комару», несмотря на увещевания аллегорической фигуры Чистоты. Зато Купидо очень доволен и, смеясь, уходит со сцены.

Египетский царевич Ураний, прибыв к трапезонскому царю Полиартесу, сразу влюбляется в его дочь Штеллу и даже перед тем, как дать ей пароль, сообщает, что его плоть ныне огнем «раскаленна». Граф Фарсон с Кралевной также уединяются. Она не прямо приглашает его на свидание, а подсылает Пажа, который передает ему требование выходить на «шпажное блистание». Фарсон отправляется на поле сражений и доверчиво ждет противника, но Гофмейстерша приглашает его войти в особые покои, куда приходит Кралевна «под мушкаратом» и призывает: «Ляжем на сию кровать / И будем вместе спать» [Ранняя русская драматургия, 1975, 379]. Фарсон боится, что им будет тесно вдвоем, но Кралевна успокаивает его, говоря, что «будет обоим место». Фарсон доволен: «Ты меня



будеш грети, / А я тебе буду радети» [Там же, 380]. Остаться наедине с прекрасной Магиленой мечтает князь Петр: «Счастлив бы я человек мог назватца в свете, / чтоб всегда разговаривать в вашем кабинете» [Там же, 334]. Но красавица велит ему отправляться на свою квартиру. Петр пытается овладеть Магиленой, открывает ее белые груди, когда они остаются в лесу. Греху помешал ворон, укравший узелок с перстнями.

Телесных радостей не чуждаются и библейские герои. Евнух Вагаф объясняет Олоферну их суть следующим образом: «Ничто в мире тако всем весело бывает, / Яко тело свое кто плотски услуждает. (...) Телеси своему улучити исправу / Светлою женою, котора яви ти славу» [Ранняя русская драматургия, 1976, 456]. Олоферн немедленно приказывает привести эту светлую жену, т. е. Иудифь, на свое ложе. Царь Давид, увидев Ависану, берет ее за руку и просит выпустить «тверды мраз» из его сердца. Для этого она должна «взойти» с ним «на мяхчайшей ложе» и во всем ему угодить. Царь обещает, что девство ее будет сохранено всецело. Иногда о любви говорится в резко отрицательных тонах, как например, в пьесе о Сарпиде: «Веси бо, яко з девицами страшно есть спати, / многия отого успеха пропасти. / Сей одр, аще кто к нему прилепится, / той всячески умом омрачится. Тая мяхкость сокрушат и вся кости, / и одежда нанесет ти презлешия злости. / Беги, Зимфоне, от сего яда готова» [Там же, 89]. Некоторые персоны проявляют страшную ревность и верят злым наветам. Как предполагает Царь в пьесе о преславных палестинских стран Царице, его супруга почивает «днесь с прелюбодеем».

Персоны не раз сосредоточиваются на половой идентификации. Когда Калеандр в рыцарском уборе Неонилды появляется в покоях Шпиналбы, она предлагает ей (ему) выйти замуж за ее брата Туркомана, но Калеандр открывает свой пол: «Как муж с мужем может в супружестве быти?» [Там же, 270]. Когда обезумевшая от любви к Калеандру Кризанта принимает за него Неонилду, то Неонилда также говорит ей, кто она такая. Традиционный прием неузнавания обогащается репликой и жестом. «Коли не вериш, смотри мои груди!» (*Кажет ей груди*)» [Там же, 262], — просит Неонилда. Про этот жест хорошо помнит Кризанта. В своих скитаниях она, рыдая, рассказывает, что та ей «оказала груди», чем весьма удивила. Аналогичная ситуация происходит у Неонилды с Харизой и, гневаясь на ее отца, царя Пранду, она заявляет: «Как то можно мне ей учинити, девка да у девки ж так брюхо добыти?» [Там же, 285]. Харизе приходится признаться, что брюхо ей «добыл» Партулиан. Сходный эпизод представлен в интермедии, в которой Муж пристаёт к Любовнику жены, переодетому кружевницей. Он хватает его (ее) и целует.

Интермедийальные персонажи не ограничиваются поцелуями и нежными признаниями и всегда мечтают о более рискованных любовных играх, и добиваются их: «Ныни мне ни в чем нет недостатка, кроме любезной моей женушки, с которою бы мне спать» [Ранняя русская драматургия, 1974, 372]; «Во мне многа есть притчины, / хотя б достигнуть и до девчины. / А что бабушка или молодушка, / то моя душка» [Ранняя русская драматургия, 1976, 119]. Веселые женки не отстают от любвеобильных Гаеров и Любителей. Оставшись одни, они немедленно посылают за любезным другом, желая с ним сердечно обняться. Встретившись, целуются, как в интермедии «Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер»: «Вижу твою любезную персону, / Как зрю такую у себя особу. (...) / Приступи ко мне, радость, да тебя облобызаю» [Там же, 634]. Садятся пить вино да пиво, танцуют. После недолгих танцев «любители» приглашают жен опочивать.

Монах, завидев Бабу, вообще отказывается плясать и сразу предлагает лечь. Все интермедийальные персонажи, только увидев приятную и любезную молодницу, обнимаются с ней и немедленно «ложатся». Гаер всегда готов «завалитца» с вдовой либо с молодницей и, как только представляется возможность, залезает к ней под одеяло. Будущая невеста Гаера в «Шутовской комедии» рассказывает, что, оставшись с ней наедине, он гладит ее по щекам, целует руки, хотя она его и отпихивает. Щупает пульс, заботясь о ее здоровье, на что отец, услышав об этом, укоряет скороспелую невесту: «Я чаю ты тоже разумеешь, где пулс у него!» [Ранняя русская драматургия, 1974, 389].

Гаер всегда принимает очень быстрые решения и громко заявляет подружкам, что хочет с ними «спать ити». Не отстает от него Панталон, который, только познакомившись, зовет прелестную Дорикин в «полату». Часто подобные свидания нарушаются непредвиденным вторжением Мужа, Арлекина или других персонажей, и тогда начинаются оправдания. Попавшись на любовном свидании, Молотка отговаривается, что она не гуляла с Монахом, а просто пришла «в чьюю кель / Молебнов петь». Не всегда любовные утехы приносят радость. Дворянка-вдова вспоминает про первую брачную ночь и последующую счастливую семейную жизнь, когда муж ее щекотал по бокам поленом и бил по голове обухом.

В тематическую структуру пьес вплетаются некоторые мотивы, связанные с браком. В основном они собираются вокруг образа невесты. На сцене говорилось, как следует содержать девицу до брака. В «Акте о Калеандре» царь Атигрин рассказывает, что у него есть дочь Тигрина неслыханной красоты: «Хранитца опасно, никто может зрети, на ея же кра-

соту истинно смотри. До честнаго брака будет сохраненна, в прекрасных палатах та уединенна» [Ранняя русская драматургия, 1976, 131]. Армянский царь Арфелион в этой же пьесе рассуждает о том, что «сестра его Армелина приспе в замужестве, а жениха ей подобнаго не может избрат в своем государстве» [Там же, 224]. Он, как и царь Атигрин, строго «соблюдал» ее честь, о чем она и сообщает: «Хранил мя доселе, як око зеницы» [Там же, 226].

О девичьей чести на сцене говорят часто. Достойные героини, как Тигрина, берегут свою честь. Она боится, что разбойники хотят разрушить ее бедное «девство», и просит: «Токмо, прошу, девство мое сохраните, или уж пожалуйте, скоре умертвити» [Там же, 149]. Но разбойники надеются тешиться с нею в забавах, правда, напрасно. Тема девства звучит в этой пьесе не раз. Например, Кризанта, сама пристававшая к Калеандру, обвиняет его, что он желал осквернить ее девство. Интермедийные героини гораздо легче расстаются со своей честью и оказываются чреваты неизвестно от кого, потому и желают скорее выйти замуж. Сразу после свадьбы в интермедии «Деввица, Гаер, Поляк, Поляк другой, его Жена» героиня обещает мужу родить: «Видишь ты какой, в 3 дни зделал дитя, / Подщился для меня» [Там же, 615]. Доверчивый муж в восторге и бахвалится пред друзьями. Гаер в «Шутовской комедии» сомневается в честности невесты и подозревает, что лучшую и «лакомейшую» вещь от нее уже кто-то получил. Он подозревает, что кто-то уже спал с его невестой. Потому просит Доктора по моче определить, не беременна ли она. Пугается, что она родит двойню или тройню сразу после свадьбы.

Многие сюжетные эпизоды пьесы о Калеандре строятся на том, что девицы и жены беременеют. Шпиналба, например, — от Калеандра. Как только она сотворила с ним «амуры», то уже «чревата» и просится замуж, но он не берет. Она одна растит сына Шпинадора и приходит к Калеандру в момент его бракосочетания с Неонилдой. Рассказывая о себе, она напоминает, что это он разрушил ее девство. Палиартес, уходя на войну, размышляет о том, что Диалда «ныне бо <...> от мене чревата, родит бо воскоре та мне отрочата» [Там же, 216]. Злой царь Пранда думает, что его дочь, прекрасная Хариза, понесла от Калеандра. Беременность подруг, жен и дочерей приносит много горя мужским персонам. Они сомневаются в своем отцовстве. Коварная свекровь в пьесе о преславной палестинских стран Царице уверяет своего сына, что дети его рождены от другого: «Не мни, что те младенцы родныя суть чада» [Там же, 409].

Итак, тело актера «охотничьего» театра приобретает свободу, активно вступает в игру. Ему доверяются различные сценические задачи. Теперь персонам разрешается двигаться, жестикулировать, находиться на пре-

дельно малом расстоянии друг от друга. Движение распадается на отдельные виды, и участники действия как бы передают его друг другу. Это не столь важно, так как на первом плане находятся переходы от одного вида движения к другому. Это они создают насыщенность спектакля. На сцене варьируются всего три позиции: сидеть, лежать, стоять. Они дополнены неожиданным падением и вставанием на колени. Чередование этих позиций разнообразит сценическое действие. Система жестов не очень развита, но зато сами жесты легко читаются. Позиции, виды движения, жесты распределены между персонами, которые ими постоянно обмениваются, что придает действию особую «живость». Вдобавок все эти элементы игры соотношены со словом, которое их всегда сопровождает. Такими способами актер осуществляет свою основную задачу — играть.

Персоны не только рассуждают о самых разных событиях, с ними происходящих, но и о своих чувствах, опираясь на телесный код. Тело приобретает конкретные очертания, в чем не раз предлагается убедиться не только интермедийным героям. Оно представляется в общем плане и детализируется в рассуждениях о красоте и безобразии. Персоны непосредственно интересуются телесным началом, как бы забывая о душе. Оно выходит на первый план в эпизодах любви и смерти. Телесность осознается как ведущее средство создания этих эпизодов, что способствует новому статусу тела на сцене.

Как уже говорилось, на школьной сцене костюму и символическим атрибутам уделялось значительное внимание. Они были строго предписаны по цвету, символические аксессуары одинаково распределялись между аллегорическими фигурами. Важную роль в школьных пьесах играла смена одежд. Это был способ передать различные состояния персонажей, в том числе, отметить границу между жизнью и смертью. «Охотничий» театр также поручал костюмам персон различные функции. Они не просто украшали персонажей, но несли информацию об их рядах — король не мог появляться в тех же одеждах, что храбрый кавалер или посол. Через костюм передавалось их эмоциональное состояние. Он служил приему идентификации.

В ремарках о костюме говорится крайне редко. Персоны почти не обращают внимания на свои и чужие наряды. В основном, интермедийные герои придают им некоторое значение. Это не значит, что постановщики не занимались костюмом, а зрителям было все равно, как одеты персоны. Напротив, костюм играл важную роль в создании спектакля, был его важной составляющей. Интерес зрителей к нему был несомненным. В афишах более позднего времени о костюме говорилось отдельно. Например, в афише к пьесе «Подражатель» (1779) сказано, что

главный герой выйдет в кафтане «темного цвету, старинного покрою, с широкими полами, обшлага большие. Камзол рытого бархату с долгими полами. На кафтане и на камзоле пуговицы частые; штаны третьего цвету. (...) В сапогах» (цит. по: [Берков, 1977, 176]). Также подробно описан костюм героинь. В итальянской интермедии с музыкой «Подряточикъ оперы» подробно рассказывалось о театральном костюме и показывалась сцена, где певица Дорина бранит портного за то, что платье худо сделано и не годится для роли королевы. Вдобавок оно сшито не по моде, и рукава у него испорчены. «Мантія королевская должна имѣть, на меньшей конецъ, десять аршинъ в хвостъ» [Перетц, 1917, 125]. О костюмах продолжали говорить со сцены и позднее, как в пьесе Копиева «Лебедянская ярмарка», где высмеивается мода на ношение нескольких жилетов [Берков, 1977, 339]. Таких детальных описаний костюмов «охотничьего» театра нет.

Попробуем выяснить, как выглядели театральные костюмы у «охотников». Когда говорится, что дукс Сарпид или князь Иефай являются на сцене «в подобии царя сидяща», это значит, что одеты они в королевское платье. Таким оно становилось прежде всего благодаря регалиям, которые выносились и на школьную сцену. Цесарь в «Комедии об Индрике и Меленде» так говорит о них в самопредставлении: «На главе корона и скипетр чей златнейший?» [Ранняя русская драматургия, 1976, 524]. Видимо, костюм царя имел цветовое решение, как в «Комедии об Иосифе», ставившейся в придворном театре, который уже давно наряжал своих героев в кафтаны с «блезками», кушаки с серебряной бахромой, в красную епанчу, красные же и золотые французские кафтаны, в зеленые, красные, полосатые юбки с «блезками» [Старикова, 1992, 152—153]. На этой сцене Фараон выходил в наряде из желтой крашенины, епанча на нем была красная, долгая, с серебряными позументами. На голову надевался «венчик з зубчиками: в руках палка, как маршальская» [Старикова, 1996, 374]. Возможно, что и облик царя на «охотничьей» сцене чем-то напоминал это великолепие. Царское одеяние обычно именовалось порфирой. Кир страшится, что его хотят лишить светло сияющей порфиры. Царица Беляндра рыдает — она на троне «в парфире не зрится». Ливерия Сенаторы желают увидеть в порфире прекрасной. Не раз порфира называется золотой.

Царевичи, видимо, были одеты в богатую, яркую одежду, судя по словам Калеандра: «На что ж мне блистают си златы одежды!» [Ранняя русская драматургия, 1976, 281]. Златые одежды — знак высокого происхождения. О том, как выглядел костюм королей и королевен, можно только догадываться. Сказано лишь, что появляются они в «драгих одеждах».

Даже отсылая ложно обвиненную Царицу в дальние дубравы, Царь велит принести ей одежду «богату», что и делается. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» Вирсавия, помолясь, отправляется к царю. Реплика указывает, что *«по окончании молитвы итти в уборную полату и обратца в женское платье»* [Ранняя русская драматургия, 1975, 117]. Очевидно, что убор царицы — это платье богатое, в котором приличествует появляться перед царской особой. В пьесе «О премудрей Июдифе» в роскошных одеждах намеревается отправиться к Олоферну главная героиня: «Зело скоро тщуся итти, но ризы хощу пременяти, / Дабы господскому лицу было весело взирати» [Ранняя русская драматургия, 1976, 459].

Сенаторы, как трогательно замечает реплика первого явления «Акта о Калеандре», были одеты в «сенаторское» платье, на головах у них «шишаки», «в руках имет шпагу, палки подле их стоят» [Там же, 131]. Как и в королевском уборе, на первый план здесь выступают аксессуары — отмечены именно они, но не детали костюма. В придворном театре костюм сенаторов отличался от царского тем, что у них не было епанчи и венчиков. Для костюма придворных нужно было «платье изрядное» и обязательно шляпа. Зимфон в пьесе о Сарпиде снимает шляпу перед Элвирой, а потом надевает. Фарсон, услышав приглашение Кралевны к танцу, делает то же самое. Шляпу с интермедийного Шляхтича стаскивает Херликин. Для Петра Златых Ключей требовалась особая шапка. Как видим, головной убор был очень важен в создании костюма. В итальянской комедии «Честная куртизанна», представленной при дворе Анны Иоанновны, кавалер Силвии ужасается тому, что его нашли спящим на улице без шляпы и шпаги. Именно отсутствие шляпы и шпаги, а не странное место пребывания прежде всего привлекает внимание его друзей.

Кавалеры воинствующие наряжены одинаково. Они убраны в латы и различаются знаками луны, солнца, звезд, т. е. гербами. Кроме того, они в шлемах, в руках держат щиты. Собирающийся на войну один из сыновей палестинских страны Царицы, получает из рук князя «воинскую збрую»: «Ты же, взем сей шлем и щит, крепко подвизайся» [Там же, 429]. Другой также собирается воевать, но не получает снаряжения. Ему самому велят найти сбрую и коня. Кавалерское одеяние обычно именуется «драгим».

Монахи и монахини выступают в черных ризах как в серьезных пьесах, так и в интермедиях. Старец так жалуется на монашескую жизнь: «Чорт возми монашеской клабук с комилавкой, / С рясой долгополой и с етой удавкой!» [Там же, 612]. Ставленник, у которого украли шапку, тоже выходит в рясе. Монашеское платье было популярно на сцене XVIII в. Оно входило в росписи комедии 1716 г. театра Натальи Алексе-

евны. Здесь упоминается «чернеченское платье, (...) 3 клобука, да 5 епанеч черных крашенинных, 4 рясы черных крашенинных» [Старикова, 1992, 152]. Возможно, что этот костюм следовал западноевропейским образцам, а не русским. Он состоял из плаща с капюшоном и шляпы [Чумакова, 2003, 147]. Так могла быть одета Старица в пьесе о Петре Златых Ключах. В польской пьесе о свв. Борисе и Глебе Глеб и Ярослав появлялись в капюшонах.

Разбойники выбегали в платье «карсарском», т. е. турецком, как объясняет ремарка. Заметим, что «платье турецкое» входило в вышеупомянутую роспись придворного театра. Оно, видимо, состояло из «персицких» кушаков, «челм турецких», короткого кафтана. Отнюдь не каждое появление разбойников сопровождалось комментариями относительно костюма. Можно предположить, что если они одеты в «карсарское» платье в одной пьесе, то в таком же виде выходят и в другой.

Костюмы аллегорий оставались традиционными и варьировались очень мало. В случае необходимости они меняли лишь аксессуары. Очевидно, что их одеяния создавались по давно установившимся правилам. Их придерживался и придворный театр. Можно привести пример из «Докладов и других бумаг по управлению театрами» (1732—1798), подтверждающий это предположение. Там сказано, как делать платье Благолепию, Чистоте, Смирению. Первой фигуре — из алой крашенины, второй — из белой, третьей — из черной. Благолепие должно было выходить в «юпке на фижбинах», рукава украшали фалды, а «городки» — серебряный мишурный позумент [Старикова, 1996, 367]. Чистота выглядела менее торжественно, но зато в руках держала лилию, а на голове у нее красовался «венчик лавровой». Смирение выходило без «фижбин», прикрытое черной тафтой, как фатой, спускавшейся до пояса. Злость появлялась подпоясанная, вся в черном, с «Медузиной» головой на груди [Там же, 368]. «Охотничий» театр ограничивался указаниями на то, что у Славы должны быть крылья, что в руках она держит трубу. Фортуна снабжалась колесом.

Шут, или Гаер, непременно носил пестрое платье, о чем постоянно говорилось со сцены. В таком виде он появлялся в серьезных пьесах и в интермедиях. Пестрое платье Гаера — полосатый кафтан и колпак с бубенцами. Оно ведет происхождение от костюма Арлекина итальянской комедии дель арте. Пестрота тесно увязывалась с образом шута и отсылала к одной из характеристик дьявола, который по представлениям давнего времени всегда отдавал предпочтение пестроту. Обычно Гаер выходил на сцену с дубиной, которой грозил или даже поколачивал других персон, как в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском»: «Буду его со вре-

временем шукать / и киём моцне фуркать» [Ранняя русская драматургия, 1976, 96].

Костюм Шута, Гаера, Арлекина, уже давно существовал в театре. О паре шутовского платья упоминается в росписи комедии 1716 г. театра Натальи Алексеевны [Старикова, 1992, 152]. Был он маскарадным костюмом того времени. Интересно указание царицы Елизаветы, данное ею по поводу маскарада, который устраивался в «Зимнем доме по полудни во обыкновенное время (...) в галлерее» [Старикова, 2001, 112]. Царица требовала «приезжать в надлежащем платье, а перигримского и арликинского платья не надевать» [Там же].

Итак, костюмы персон определяли не только их внешний вид, но и разряд, переводя информацию о действующих лицах в зрелищный ряд. В этом состояла их основная функция. В целом, они представляли собой закрытую систему, не предполагавшую дополнений. Их количество было постоянным. Они не видоизменялись, участвуя в самопредставлениях персон наравне со словом, и были своего рода опознавательными знаками, служили четкой дифференциации персон разных разрядов. В интермедиях костюм определял принадлежность персонажей к тому или иному сословию. Когда в ремарке говорится, что старуха выводит на сцену «молотку, но толко не дворянку», очевидно, что она одета не так, как знатные дамы. Таким образом, костюм обозначал статус персоны, а поскольку довольно часто наименование статуса заменяло собой ее имя, костюм становился визуальным вариантом имени.

Персоны, в основном, не меняли костюмов на протяжении спектакля. Они переходили из пьесы в пьесу в одних и тех же нарядах, потому ожидать особого разнообразия от них не приходится. Костюм остается неизменным для статичных персонажей, которые не меняют своего положения и остаются неподвижным ядром пьесы. В первую очередь это короли и цари. Не случайно в ремарке говорится, что король выходит в «прежнем достоинстве». Это означает, что костюм его не изменился. А. С. Корндорф относительно придворного театра полагает, что «сохранение неизменных костюмов придавало действию дополнительное динамическое сжатие, визуальное ощущение непрерывности времени» [Корндорф, дисс., 117]. Ее наблюдения можно распространить и на «охотничий» театр.

Рассматривая «театрские платья», зрители могли определить психологическое состояние персон. Костюм мог запутывать, обманывать их и, конечно, участников действия, так как ему была присуща функция идентификации действующих лиц. Проблемы идентификации разрабатывались особенно подробно. Когда персоны переживают удары судьбы,



влюбляются, уезжают в дальние страны, сражаются на поле боя, их внешний облик меняется. Они меняют платье вовсе не потому, что новые эпизоды и мизансцены требуют иного художественного решения их облика. Костюму доверялось нечто большее. Он знаменовал повороты судьбы, перемены от счастья к несчастью. На его основе выстраивались развитые сюжетные эпизоды.

Персоны не просто выходили на сцену в новых одеяниях, но переодевались непосредственно на сцене. Так переодевание выносилось на всеобщее обозрение. Происходило это потому, что перемене платья придавалось огромное значение. Эта, на первый взгляд, незначительная ситуация несла в себе идею переменчивости мира, подчеркивала положение человека на сцене, который, оставаясь равным самому себе, мог меняться. Перемена костюма знаменовала перевоплощение, в значительной мере поддерживала игру. Конечно, не только с помощью костюма актер, превращаясь в другого или преображаясь частично, решал свои художественные задачи, но именно смена костюма была важным фактором движения сюжета и характеристики персонажей. Напомним, что школьный театр также знал переодевание и часто пользовался этим приемом, стремясь к мнимой идентификации или разрабатывая мотив жертвы во имя друга, брата и проч.

Переодевание означало изменение статуса. С его помощью совершалась коронация, т. е. смена костюма, но не полная, так как он лишь дополнялся регалиями власти. В «Акте Ливерском» Ливерий на глазах у зрителей меняет «кавалерское» платье на облачение властителя. В ремарке сказано: *«...и как уже совсем будет одет, то прежде, нежели сядет на трон, приносимы ему будут такие поздравления»* [Ранняя русская драматургия, 1976, 398]. Судя по замечанию «совсем будет одет», принятие атрибутов рассматривалось как смена костюма, которую можно считать символической. Этот эпизод однообразно повторяется в других пьесах. Однажды разыгрывается обратная ситуация. Царь Полиартес в «Акте о Калеандре» снимает с себя корону и отлагает царские регалии. Он приходит к своей давней возлюбленной царице Тигрине под видом Вестника и «во образе своего ковалера» отдает ей грамоту и дары. Тигрина не узнает его и считает «пречестным ковалером», хотя желает узнать его имя: *«...подщис мне сказати, да тебя познаю»* [Там же, 368]. Полиартес открывается ей и просит быть его женой.

Аналогичный эпизод присутствует в пьесе «Покинутая Дидона» [Метастазιο, Галуппи] — царь Ярба появляется перед Дидоной под видом посла [Жорндорф, дисс., 87]. Переодевание такого типа означает также награждение. Здесь, конечно, царские регалии отсутствуют. На особо

отличившихся надевают «кавалерию». Царь Арфелион благодарит Руилу и «учиняет» его первым сенатором, в знак чего удостоивает его кавалерией. Есфирь в сцене коронации получает такую же награду.

Уходя на войну, царевичи непременно «воздевали» латы, как Полиартес. Ему отец надевал латы и кавалерию, славную, «зело пребогатую». Этот тип переодевания — операция по переименованию персонажей. Алкобелю, Калеандру и Полемондру царь, вручая латы, сообщает, что дает им новые имена, т. е. гербы, которые красуются на латах. Таким образом, и здесь элементы костюма выступают именем героя. Ремарки тщательно прослеживают переодевание всех этих персон. Далее они выступают как храбрые кавалеры, рыцари и отличаются от своих многочисленных врагов и соперников именами-гербами. Переодеваются персоны, чтобы выступить на турнире, как князь Петр Златых Ключей, который «убирается» в кавалерское (как сказано в ремарке — *королевское*) платье и только после этого выезжает на поле боя. Здесь переодевание не меняет имени персоны.

Переход от «мирной» жизни к ратным подвигам, следовательно, передавался дополнениями театрального костюма, делавшими персону неузнаваемой. Так, костюм, получив незначительные дополнения, превращал ее в некоего другого, не известного окружению. Затруднение идентификации происходило потому, что персона получала новое имя. Дополнения к костюму могли сниматься, и тогда она лишалась воинских знаков отличия. Как только Калеандра решают посадить в темницу, тотчас велят с него «ободрать» кавалерское платье, т. е. у него отнимают латы и меч. Так он лишается знаков своего статуса.

Наряду с обогащением костюма атрибутами власти или воинскими доспехами существовала полная смена костюма. От своего внешнего вида персоны отказывались, уходя в монастырь, принимая монашество. Так поступали королевны, потерявшие возлюбленных, кавалеры, утратившие невест. В «Комедии об Индрике и Меленде» Меленда, узнав о смерти (мнимой) возлюбленного, удаляется в монастырь. Зритель слышит о ее намерениях уехать в «далняя государства» и принять монашество, но не видит ни путешествия в монастырь, ни прихода ее туда. Зато в следующем явлении она выходит в «платие монашеском». Черный цвет этого «платия» противопоставляется «светлому», знаменующему причастность к мирской жизни. Цесарева, повстречав Меленду в монастыре, желает надеть на нее «светлое» платье: «Облецыте Меленду во светлыя ризы, / Да престанет испущати слезы» [Ранняя русская драматургия, 1976, 528]. Она хочет отвезти ее во дворец, но та отказывается: «Не хошу на ся светлыя ризы возложити, / Буду печалныя до гроба носити» [Там же]. Безутешный Индрик, уверенный в смерти Меленды, также желает

стать монахом и появляется в «старческом» одеянии, т. е. в черном. Он и Меленда уходят в монастырь, потеряв друг друга. Встретившись вновь, они выходят из монашеского состояния и возвращаются в мир для счастья и благоденствия. В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском» Леонора, радуясь освобождению Ореста из темницы, желает облечь его в «пре-светлу одежду».

Если эти персонажи получают монашеские одеяния в связи с изменением статуса, то Магилена приобретает его путем обмена. Когда она в лесу встречает Старицу, то просит отдать ей монашескую ризу: «Толко прошу, дай ты мне монашеску ризу, / за что буду кланяться пред тобой до низу» [Ранняя русская драматургия, 1975, 348]. Взамен предлагает ей свою «драгую» одежду. Старица соглашается, и Магилена, называя свое новое одеяние святым, принимает чужой облик. Затем возводит монастырь и пребывает в нем до встречи с князем Петром. Таким образом, обмен одеждой служит толчком для ее перехода в зону сакрального, где Магилена становится неузнаваемой. В новом обличье она встречается с родителями возлюбленного, а потом и с ним самим, и ее никто не узнает. Но Магилена решительно заявляет о себе и затем, как и Меленда и Индрик, возвращается в мир. Отец Петра, князь Волхван, призывает молодых, «купно веселясь», всех «благ насладиться».

Только в одном случае приобретенный статус персоны не меняется. Так происходит в «Комедии о Ксенофонте и Марии». Здесь в одном явлении выходит бывший раб Ксенофонт «во одеянии старческом». Он стал монахом и благодарит Бога за то, что, подобно своим господам, Аркадию и Иоанну, спасся при кораблекрушении и на «дске» приплыл в страну Тирску. Теперь он грядет в Иерусалим. Несмотря на «иноческий образ», его узнает другой Раб, а Ксенофонт выражает почтение к нему.

Очевидно, что переодевание в монашеское облачение, за исключением последнего случая, маркирует не только изменение статуса, но и эмоциональное состояние персон. Поэтому М. П. Одесский считает его важнейшим приемом «психологического анализа». Он полагает, что «новое платье обозначает новую комбинаторику страстей» [Одесский, 1999, 50].

Не только переход из мира светского в мир сакральный совершали персоны, меняя одежды. Например, отчаявшийся Калеандр, изгнанный Неонидой, желает богатое платье сменить на нищенские вретича. Если светлые одеяния означают радость, то черные указывают на безмерную печаль. Таким образом, через цветовой код костюма передавалось эмоциональное состояние персонажей.

Итак, дополнение костюма было переодеванием символическим, только намеченным. Оно знаменовало статус героя, свидетельствовало о его переименовании. Уход в монастырь выглядел как полное переодева-

ние, при котором персонаж менял статус и, как можно предположить, утрачивал светское имя. Последняя ситуация в пьесах опускается. В одном случае уход от мира разыгрывается как обмен одеждами, который происходил на сцене довольно часто и по другим причинам. В отличие от только что рассмотренных вариантов манипуляции с костюмом, обмен не изменял статус героя и не передавал его эмоционального состояния. Обмен одеждами раскрывал отношения героев между собой и служил двигателем сюжета. Он непременно затруднял их идентификацию и способствовал развитию сюжета.

Выделяется ситуация, при которой персоны переодеваются, чтобы спасти друга или возлюбленного (-ую) от верной смерти. Так продолжается традиция школьного театра, где персонажи, спасая друг друга, менялись одеждами, что происходило в самый напряженный момент развития сюжета. Пиллад в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском» предлагает Оресту уйти из темницы, поменявшись с ним платьем: «Возьми мя одежды, а мне своя отдаси, / прочь беги отсюда, где веси» [Ранняя русская драматургия, 1976, 117]. Реплика гласит: «*Платье перемменяет*». Орест оказывается на свободе. Когда Калеандр томится в темнице, к нему приходит Неонилда и меняется с ним одеждой. Калеандр «вздевает» ее платье и потом всем рассказывает, как произошло его чудесное освобождение. Через некоторое время происходит возвращение к исходной ситуации. Калеандр и Неонилда встречаются на поле боя и «перемменяются» одеждами. Таким образом, на некоторое время Калеандр и Неонилда благодаря смене одежд становятся двойниками, что свидетельствует о принципиальной неустойчивости системы персонажей этой пьесы.

Во взаимном переодевании могли выступать второстепенные действующие лица. Страдая в темницах, персоны, чтобы спастись от смерти, надевают одежды своих сторожей, в чем им помогают верные друзья. Иногда этих сторожей, правда, лишают жизни. Когда Калеандра спасает Акаматес, он надевает на него убор Воина, которого убивает: «*С убитого одежду снимает, а вздевает (на убитого) на Калеандра, и Калеандрову на убитого*» [Там же, 289]. Из монолога Акаматеса следует, что он сам надевает этот убор на Калеандра, а одеть мертвого в одежды Калеандра приказывает оставшимся в живых Воинам.

Персоны менялись одеждой не только в минуты опасности, но и для того, чтобы остаться неузнанными. Это стремление обычно бывает слабо мотивировано. В конкретной мотивации драматурги не были особенно заинтересованы. Она подчинялась общей идее идентификации персоны, в чем театр нуждался беспрестанно. Зачастую она бывала мнимой. Переодеваются, чтобы стать неузнаваемыми не только герои русского теат-

ра, но и итальянских комедий и интермедий. Например, юные влюбленные надевают на себя платье своих строгих отцов: «Притворяются они одинъ быть Панталомъ, а другой Докторомъ, и чрезъ то хотятъ они друг другу отдать взаимно Диану, и Аурелию» [Перетц, 1917, 103]. Мотив переодевания часто разрастается в сюжет; так появляется пьеса под знаменательным названием «Переодевки Арлекиновы».

Переодевание служит изображению воображаемого другого. Необязательно, чтобы персонаж желал стать конкретным другим, «превратиться» в него, пусть на время. Став воображаемым другим, он по-новому строит свою судьбу, для чего скрывает свой пол. Неонилда просит мать, «дабы ея отпустила в мужеском одеянии для храбрости в разны государства» [Ранняя русская драматургия, 1976, 212]. Мать соглашается и вручает дочери рыцарские латы и герб под знаком луны. Она желает, чтобы Неонилда «не была от кого узната, от кого за истинну девицы призната» [Там же, 215]. В интермедиях также происходили переодевания, имевшие целью создать гендерную путаницу. Неверная жена переодевает своего «любителя» в женский наряд и представляет неожиданно появившемуся мужу кружевницей. Наряжаются в «мужеское платье» героини итальянских комедий и интермедий [Перетц, 1917, 20], желая быть неузнанными.

Неонилда не намерена разыгрывать некий ряд ситуаций. Она на протяжении почти всей пьесы появляется в рыцарских доспехах, постоянно запутывая всех действующих лиц. Как только она преображается в мужчину, следует длительная череда неузнаваний, которые усложняются тем, что, как мы уже говорили, она на время меняется одеждой с Калеандром. Он приезжает к матери Неонилды царице Тигрине в ее латах «под знаком луны» и сбивает с толку и Тигрину, и Туркомана. Царь утаскивает рыцаря на веревке в свое государство, думая, что пленил Неонилду. После этих перипетий наступает момент, когда поменявшиеся одеждой персоны вообще перестают сами узнавать друг друга. Происходит это не только потому, что Неонилда стала воображаемым другим. Калеандр и сам совершает ряд частичных переодеваний, правда, оставаясь в ряду рыцарей и храбрых кавалеров.

Его идентификация усложняется тем, что он сбрасывает латы под сиянием солнца, «вздевает» под знаком Купиды и называется Скупидой. Затем он становится Целюмом. Между ним и Неонилдой происходят три битвы. В первой Калеандр «налагает» на нее раны и вдруг узнает в ней «кралеву прясну». Затем Неонилда выступает в латах Леандра, друга Калеандра, и вызывает его на бой. Он, конечно, не узнает свою царевну и не понимает, почему его верный товарищ набросился на него.

Неонилде не удастся сразить Калеандра, он же ее чуть не убивает. Но затем смотрит на поверженного друга-рыцаря, «открыв шишак», и узнает Неонилду. Данная ситуация происходит в третий раз, когда Калеандр полагает, что перед ним кавалер Миртемир (а это, конечно, Неонилда), а Неонилда не узнает в Целюме (он так успел назваться) Калеандра. Здесь они уже не успевают сразиться, а сразу узнают друг друга, так как Неонилда, услышав свое имя из уст мнимого Целюма, наконец узнает в нем Калеандра и падает в обморок. При этом «шишак» с ее головы спадает, и теперь ее все окончательно узнают.

Таким образом, обмен одеждами служит идентификации персон, которая была неустойчивой и беспрестанно менялась. Так усложнялся сюжет, создавался ряд дополнительных ситуаций, повторяющих одна другую. Из них персоны должны были выпутываться, вновь и вновь подтверждая свой статус и характеристику. Обмен одеждами непременно заканчивался, и они обретали свой исходный вид. В итоге, костюм, двигаясь и переходя от одной персоны к другой, возвращался в исходную точку, и персона вновь становилась сама собой.

Интермедийные переодевания находились в сфере комического. Мотивировались они обычно мошенничеством. В интермедии «Пан, Шляхта-москаль, Гаер» Шляхта обманывает Поляка, переодевшись в другое платье. Конечно, Поляк его не узнает и жалуется ему на него самого. Шляхта готов помочь, только для этого ему нужно платье Поляка: «Хочеш ли, я ево могу тотчас нагнати, / Толко изволь мне своево платья дати: Он испужается вскоре меня, / Увидит в платье, будто тебя» [Ранняя русская драматургия, 1976, 645]. Поляк вежливо отдает свое платье: «Шляхта наденет на себя поляков кафтан, а Поляк останецца в одной рубашке и ходит по театру» [Там же]. Гаер, увидев, что на нем нет даже кафтанишка, колотит Поляка и прогоняет. Переодеться в чужое платье интермедийные персонажи всегда не против. В интермедии «Шляхта, Жид, Гаер» Шляхта советует Жиду скинуть черную одежду и надеть серый кафтан, что сразу придаст ему смелости: «Жид скинет платье, Шляхта наденет на себя, а с себя серой кафтан скинет и наденет на Жида» [Там же, 642]. Так Жид оказывается слугой, и ему приходится теперь разувать Шляхту. Через костюм, таким образом, показана моментальная смена социального статуса. Она становится двигателем сюжета «Интермедии о Гарлитинской свадьбе».

Костюм здесь выступает семантическим центром всей пьесы, основной характеристикой персонажа, предметом обсуждения. Сама интермедия благодаря этому становится манифестацией идеи перевоплощения через костюм. Гаер, задумывая жениться, не считает главным своим недостатком бедность, на которую жалуется Свахе: «У меня, свашинка, нет

никаких вещей, / Кроме того, как пустых щей. / Хотел было сварить и кашу, / да вчерась курки склевали круп чашу» [Там же, 751]. Страшно другое — он никуда не годится рожей и одеждой: «Также брожую в пестрой одежде» [Там же, 754]. Такое одеяние не обеспечит ему успеха у женщин, потому он готов к переодеванию и просит достать ему богатую одежду. Сваха приносит ему не только мундир, но и маску: «Извол ко теперь убираться, / надобно тебе к Невесте показаться. / Надевай маску и кафтан, / пойдем, пойдем делать обман» [Там же, 757]. Теперь Гаер добился своего. Маска скрыло его лицо, мундир — социальный статус. Его никто теперь не узнает, чему он несказанно рад.

Ремарка другого списка этой комедийной пьесы говорит о том, что «надевает Старуха на Гаера кафтан немецкой и шляпу» [Там же]. Следует заметить, что новую одежду Гаера не случайно называют то кафтаном, то мундиром. «Старинное название “кафтан” сохранилось в языке и после петровских реформ национальной одежды, только этим словом обозначали костюм европейского типа» [Кирсанова, 1997, 288]. Именно в таком костюме на сцене появляется Гаер.

Его превращение отмечено стихотворным описанием удачной метаморфозы, которое, видимо, выросло из ремарки: «И тако Гаер положит на себя прекраску, / наденет на лице свое маску. / Потом богатой кафтан, / и часы серебряные положил в карман, / И презрядно парик натуральной — / Покажется человек фигулярной. / С великим приидет куражем / и богатая шляпа с плюмажем. / С немалыми поступит приметами / и крухманенная рубашка с манжетами» [Ранняя русская драматургия, 1976, 758]. Так выглядит костюм великого модника. Его кафтан с карманами, куда можно положить серебряные часы, — знак невероятного богатства. На нем шляпа с плюмажем, который помогает распознать ранг персоны [Кирсанова, 1997, 187], крахмальная рубашка, манжеты которой, видимо, были кружевными. Они потрясли Невесту Гаера: «Имел рубашку с манжетами, / с которой доставил меня лабетами» [Ранняя русская драматургия, 1976, 763]. Так создается разительный контраст с пестрой одеждой, в которой Гаер впервые выходил на сцену. Теперь он может изображать заморского купца перед будущим тестем, рассказывать, что торгует разными напитками и корабли свои уже отпустил в море. Простодушный Купец видит в нем человека «добронравна» — в такой одежде другим человек быть не может.

Гаер недолго так красуется, так как сразу после свадьбы снова преобразуется, возвращается к образу «пестрого» шута, которого также кличут «пестрым дураком» или «пестрым дворянином». Он теперь в «худом» уборе, который ему более мил, чем модные наряды заморского

купца, которого он только что изображал. Привычная одежда свидетельствует о его «чине», который он так боится потерять: «...мне жаль потерять своего чину. / Вышел паки в той же одежде, / в которой бразивал и прежде» [Там же, 761]. Молодая Жена в отчаянии: «Был в богатой одежде плут, / а ныне познала — ажно шут» [Там же, 763]. В «арликинском платье» Гаер появляется перед тестем. Тот приходит в ужас: «Наш зять — богатой купец, / а ты что за такой глупец?» [Там же, 765]. И колотит его. Так заканчивается гаерская комедия с переодеваниями.

Пестрый кафтан Гаера смущает далеко не всех персонажей. Лекарь, отчаявшийся получить с него деньги за лечение, готов слупить с него хоть кафтан. В другой интермедии Хозяин, купивший Гаера, просто интересуется, почему он «в сие платье окручен». Заметим, что и в итальянских интермедиях, ставившихся в Петербурге при дворе Анны Иоанновны, Арлекин воображает себя купцом, во что никто не верит. Пожалевший его Силвии вынимает из сумки «кавтан» и с «шуткою смешной» надевает на Арлекина [Перетц, 1917, 153].

Переодевание не обязательно служит мнимой идентификации персон, означает смену статуса или внутренние их переживания. Оно вызывается особой ситуацией — персоны часто молятся на сцене. Если источником пьесы был библейский сюжет, то драматурги, следуя за ним, повторяли мотив переодевания. Священный текст подсказывал именно такой способ передачи внутренней концентрации персонажей. Предчувствуя опасность, страшаясь смерти, они возносили молитвы, сняв дорогие одежды. Чтобы передать напряженное, сосредоточенное состояние действующего лица, постановщики прослеживали момент переодевания, фиксировали его в ремарках, в слове, непосредственно представляли на сцене.

Иудифь в пьесе «О премудрей Юдифе, как отсече голову Олоферну» облекается во вретиче, посыпает голову пеплом и только потом молится. Слово ее услышано, так как появляется ангел с мечом и ветвью и вручает их ей. Затем она выходит «во устроении своем». Драматург не учитывает того, что в библейской книге сказано, что Иудифь уже ранее «возложила на свои чресла вретиче, и были на ней одежды вдовства ее» (Иф. 8. 5). Там же говорится, что во время молитвы она сбрасывает с себя вретиче, посыпав голову пеплом. Переодевание Иудифи в богатые одежды не вынесено на сцену. В библейской же книге говорится, что она надевает «одежды веселия своего» (Иф. 10. 3).

Есфирь также снимает с себя «драгую» одежду и облекается в «худую» для того, чтобы вознести молитву перед походом к царю: «Дадите мне одежду ради слез худую / И возмите от меня царскую драгую» [Ранняя



русская драматургия, 1975, 260]. Здесь монолог вторит библейскому: «И царица Есфирь прибегла к Господу, объятая смертною горестью, и, сняв одежды славы своей, облеклась в одежды скорби и сетования» (Есф. 4. 3). Затем она сбрасывает одежды сетования и одевается по-царски. В пьесе второе переодевание отсутствует. Мардохей, предчувствуя перемену судьбы своей и своего народа, «уведав о царских повелениях, облекается во власяницу и плача вопит ко Богу» [Ранняя русская драматургия, 1975, 257]. Как сказано в книге Есфири, он «разодрал одежды свои, и возложил на себя вретище и пепел» (Есф. 4. 1).

Драматурги не только следовали источникам, когда на время переодевали своих персонажей. Этого требовали также похоронные и свадебные обряды, представляемые на сцене. Так как свадебный церковный обряд не мог быть представлен, драматурги сосредоточивались в основном на моменте обручения. Потому в серьезных пьесах свадебных уборов не надевали. Только царь Арфелион велит своей сестре Армелине «к утрему убраться», чтобы быть готовой к свадьбе с Алкарелетесом. Вполне возможно, что в следующем явлении она выходит в свадебном уборе, но ни в ремарках, ни в монологах упоминаний об этом нет.

Зато интермедии фиксируют подготовку невесты к бракосочетанию. Заждавшиеся женихов красавицы серьезно готовятся к долгожданному событию, как Невеста в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе»: «Сей момент к тому приготавливается, / к показанию вам скоро убирается» [Ранняя русская драматургия, 1976, 760]. Затем она выходит к гостям в богатом уборе. Гаер приходит в восторг и тут же женится. Не все невесты так старательно наряжались. Совсем не желает этого невеста Шута Касенка. К свадьбе она не собирается переодеваться.

Большее внимание театр уделял траурному платью. Оно объяснялось сценическим запретом на образ венчания и функциональной ограниченностью свадебного наряда. Траур же носили не только во время похорон, но и в течение долгого времени. Траурная одежда была принята при Петре, и ее отдельные элементы совпадали с прежней русской традицией, когда по случаю траура надевались «смирные» кафтаны [Кирсанова, 1997, 47]. Не известно, какой вид траура предпочитали постановщики. Видимо, он был достаточно условным.

В «Комедии о Фарсоне» выходила в трауре Кралевна, оплакивающая своего возлюбленного. Она появлялась «под черным флером». Напомним, что длинная черная фата украшала костюм такой аллегии, как Смирение. Платье Кралевны, конечно, было черного цвета. В трауре выходили ее маленький сын и «французский» Король. Видимо, «вдовст-

вующая королева» Беляндра в «Акте Ливерском» также была в трауре, иначе, зачем было в аргументе фиксировать ее статус. Одевали на сцене в траур и аллегорических фигур. В таком виде выходит на сцену Сетование в «Комедии об Индрике и Меленде». Как сказано в ремарке, оно появляется, «нарядя в трауре». Сетование «чувствует» горечь «вперед» и потому печалится заранее, что передается не только речами, но и костюмом этой аллегорической фигуры. Если не в траур, то во все черное одет Полиартес, появляющийся во сне Калеандра. Так одетый, он говорит «унывные» речи, которым вторит Калеандр. Повествует он о военной опасности, нависшей над его государством. Страх и печаль царя выражает не только слово, но и костюм. Наряд Кризанты знаменует ее безмерное горе. Как только ее отверг Калеандр, она «збросит с себя все царское одеяние и надевает на ся черное платье» [Ранняя русская драматургия, 1976, 263].

Таким образом, только в переодеваниях, в обмене платьем состояли изменения театрального костюма. Обмен не предполагал новых и непривычных нарядов, но как бы передавал костюм от одной персоны к другой. Он начинал движение, и так создавался некий парадокс: ряд театрального платья был неизменным, но сами эти платья перемещались, что создавало иллюзию многообразия сценического костюма. Это не единственный вариант работы с костюмом на сцене.

Персоны не только менялись платьем и переодевались. Костюм также активно входил в игру. Чтобы все поверили в дурные намерения Калеандра, Кризанта рвет на себе платье и бросает его: «Ах, рву мое днес платье, на землю бросаю, аз не отпущу тя, так живот твой скончаю!» [Там же, 253]. Указывая на Калеандра, она рассказывает Кавалерам, что с ней якобы приключилось. В «Акте о преславной палестинских стран царице» одежда играет важную роль в эпизоде со львицей, воспитавшей в пустыне сына изгнанной Царицы. Корабленики, желая приманить львицу, сначала бросают ей хлеб, и происходит чудо. Они видят, что «сей зверь но едине не яст, отрока питает» [Там же, 422]. Когда же они кидают одежду, то видят, «как зверь поступает: / Отроча в одежду дивно облекает» [Там же]. Львица прикрывает наготу несчастного отрока. Краткий эпизод с одеждой детализирован. Сначала Корабленик велит принести одежду, чтобы посмотреть, что львица с ней будет делать. Затем ремарка фиксирует появление львицы и жесты Кораблеников. Только после этого произносятся слова о чуде.

На интермедийной сцене еще более активная игра ведется с элементами костюма. Сапоги не отмечены как деталь костюма Ставленника, но из текста следует, что он был обут именно в них, так как прячет день-

ги за голенищем. Шапка становится вещью, с которой играют многие персонажи. Маркитант отнимает ее у Ставленника, так как ему нечем заплатить за пироги. Шапошник продает чудесные головные уборы, купив которые, каждый станет «любя носить». В интермедии «Шапошник, Мужик, Мошенники» он велит Мужiku выбросить старую шапку: «Чорт ли видал, где честные люди эдакие шапки носят? / Хоть отдать ея нищим, и те на нея плюнут да бросят» [Там же, 554]. Но Мужик не хочет покупать новую, так как она будет неприлична к его деревенской роже. Когда же он поддается на уговоры, то просит подать ту, которая висит пониже и «верхных» не брать. Шапошник усаживает Мужика на стул и велит смотреться в зеркало, приговаривая: «Ах куды-ста как тебе изрядно шапка-та пристала!» [Там же, 556]. Мужик доволен, но сдуру дает ее примерить Мошеннику, выражающему восторг: «Я не досмотрил, ано веть у нея весь и вершок-от новой; / Пстой, пстой, я издалей, что и околышок бобровой» [Там же, 557]. Больше Мужик своей шапки не видел. Мошенник унес ее, «как собака».

Торгует шапками Голой, всучивая Раскольнику, конечно, не ту, которую тот выбрал. В другой интермедии пьяному персонажу приходится заложить шапку, чтобы выпить еще на грош. В заклад забирает шляпу Шляхтича хитрый Херликин. Интермедийные персонажи изъясняются через код одежды. В тот момент, когда ревнивый Шут в «Шутовской комедии» допрашивает Мельника, девственна ли его невеста, тот держит в руках шапку и, *сняв свою шапку, и трясет ею* [Ранняя русская драматургия, 1974, 397]. Так он показывает, что она совсем новая, метафорическим образом перенося свойства шапки на целомудрие невесты.

В любовных сценах обычно отдельными деталями или словом бывает намечено раздевание. В «Акте о преславной палестинских стран царице» Мать царева велит Юноше совлечь с себя одежды и войти в царские палаты, чтобы разыграть сцену измены Царицы. Видимо, не совсем был одет Фарсон после любовного свидания. Лакеи, которые сначала снимали с него обувь, теперь говорят: «Изволте встать. / И во свою одежду одеватца / И в дом свой убиратца» [Ранняя русская драматургия, 1975, 381]. Олоферн в пьесе «О премудрей Июдифе» собирается снять «оружие со бедра и пояс», перед тем как возлечь с ней, а она же «по обычаю» намеревается «ризы слагати». Само раздевание на сцене не представлено.

Интермедийные персонажи раздеваются часто или только желают этого. Шут требует, чтобы невеста сняла платье с себя долой. Некая Дама выступает в одной «юпке». Ремарка отмечает, что раздевается она прямо на сцене. Доктор велит Больному снимать штаны, что тот послушно и делает. Штанов этих оказывается не одна пара: «Зде подобает

тому мужику трои или четверы штаны на себе иметь. И как Шут оные даже до последних с него снимет, и тогда Больному одуматься и надлежит тако говофить» [Ранняя русская драматургия, 1974, 412]. Затем Больной сопротивляется, и Доктор, осердясь, велит лечиться ему у старых баб. Тогда он надевает все свои штаны, что вновь отмечено ремаркой. В другой интермедии злые Разбойники отнимают кафтан у Арлекина с криками: «Ръви ево! — Раздень всево! — (...) Скидай кафтан!» [Ранняя русская драматургия, 1976, 597]. Собираются стянуть с него и штаны.

Интермедия, основанная на сюжете превращения человека в статую, явно соотносится с комедией «итальянской» из Санкт-Петербурга «Арлекин статуа». Здесь на сцене раздевают Кавалера. Испугавшись прихода Мужа, Хозяйка велит ему раздеться и притвориться «куклой», «болваном»: «Разденься как можно вскоре / И стань здесь на стул, зделайся болваном» [Там же, 600], что тот и делает. Ремарка фиксирует процесс раздевания. Кавалер недолго так простоял, потому что на него выплескивают блюдо с горячей едой. Любовник-статуя пускается бежать, и Хозяин пытается его догнать с криком: «Ба! кукла збесилась, постой! / Возьми свой кавтан с собой!» [Там же, 603].

Костюм в интермедиях не только обыгрывался. Персонажи все еще рассуждали о знаменательном событии русской культуры петровской эпохи — о переходе на иностранную одежду. Так, Раскольник по-новому одетых людей называет «обменами», обращаясь к мифологическому образу оборотничества. Он обличает русских, выглядящих «чужеземным» образом. Вышедший из моды к концу XVIII в. парик не дает покоя многим другим персонажам. Одни хотят его носить, как Гаер, который водружает на голову вместо колпака «преизрядно парик натуральной», чтобы понравиться невесте. Кстати, и в итальянских интермедиях говорится о париках: «Всѣ тѣ, которые напудренные перуки носятъ, и которые румянятся, не что иное как вѣтренныя головы» [Перетц, 1917, 141].

Парик выступает знаком профессии. Цыган, появляясь в роли судьи, не может не быть в парике, что вызывает гнев Расколщика. Как судьей может быть человек, который бреет бороду «да еще и парик на голове имеет». Расколщик на такого судью даже смотреть не желает. Сам он твердо знает, как должен выглядеть истинный христианин. На вопрос Жида о том, почему он зарос бородой, этот персонаж отвечает: «Бо как без перец / Птицы невозможно летати, / Так без этово невозможно пребывати, / Да и пробыть же без этого заслонца, / Понежь без него не пропустят в адские оконца» [Ранняя русская драматургия, 1975, 492]. Так в интермедиях в комическом ключе затрагивается вопрос о бритье бороды. Раскольников однажды называют «человеками бородатыми».

Как видим, костюм в интермедиях имел приметы нового стиля жизни, который «получил более разнообразные формы. Краткосрочной стала мода, на гардероб тратились целые состояния, правительства начали регулировать расходы на одежду» [Свирида, 2000, 12]. О моде интермедийные персонажи говорят не раз. В одной интермедии Шляхта именуется московским щеголем, у которого «веретеном хвост». Щеголь был устойчивым образом и итальянских пьес. Так, в одной комедии с переодеваниями «Смералдина входит во образе щоголя» [Перетц, 1917, 19]. В комедии «Марки, гасконец величавый», «театр показывает камеру с уборным столом». Здесь Марки убирается, «как щоголю надлежит» [Там же, 337]. В паре со щеголем выступает щеголиха. В еще одной интермедии Жена, оставшись одна, наряжается в «хорошее» платье и садится у стола, поджидая Любителя. Она же накладывает мушки своему Кавалеру, чтобы представить его женщиной. «Этот кусочек пластыря из тафты или бархата, которые дамы, а иногда и кавалеры, наклеивали на лицо» [Кирсанова, 1997, 176]. О вдове при мушках мечтает голодный Шляхта. Конечно, щеголь и щеголиха — еще только намеченные театральные образы, но все же подступы к ним налицо.

В интермедиях, кроме того, через костюм бедность противопоставляется богатству. Персонажей встречают «по одежке», отмечая их достаток («Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова»): «Есть у меня на примете вдова дорогая, / Собою пригожа, да и ходит не нагая» [Ранняя русская драматургия, 1976, 626], или, напротив, бедность: «Прочь лапти, волосеники, сермяги худые, / Уже мне надлежит носить отласы драгие» [Там же, 544]. Изобразить бедность на сцене было несложно. Добыть «худое» платье, рваные треухи не составляло большого труда. Если богатыми уборами персонажи восхищались мало, то убогая одежда всегда привлекала внимание. «Никак я был вчерась пьян, / Да на мне, кажется, цел кафтан» [Там же, 718], — поражается Голый. Шляхта припоминает, как он сшил себе «сертук», который пришелся впору его каналье слуге. Потому он и остался в ветхой одежде, но Шляхта не унывает. Ведь у него есть еще «праздничной (...) мундир, / На котором три тысячи сорок дир, / Башмаки на мне новы, / Только пяты голы. / А вот у меня золотые пряшки» [Там же, 687], — сокрушается бывший богач. Так выстраивается оксюморон, красота и богатство оборачиваются безобразием и бедностью [Богатырев, 1971, 453—455]. Другой персонаж сокрушается по поводу своего наряда и благородного происхождения. Зачем они ему, если денег нет в кармане. «Пит, есть надобно, / Носить платье правильно», — декларирует он несбыточную мечту интермедийного бедняка. Таким образом, в интермедиях с помощью костюма активно разрабатывается тема нищеты. В серьезных пьесах лишь упоминается о богатстве.

Наряду с костюмом в интермедиях значительное внимание уделялось тканям. В интермедии «Гаер, Дама, Муж, Жид» Гаер продает «персицки товары: драгия парчи — / Пожалуй, кто боле денег притащи» [Ранняя русская драматургия, 1976, 649]. Не раз интермедийные персонажи одаривают тканями ласковых женок, которые просят: «Подари меня тафтой. / То я лягу спать с тобой» [Там же, 732]. Такой персонаж, как Любовник, напоминает, что когда-то уже делал такие подарки своей подружке. Гаер же только обещает «косяк» атласу. Другие всегда готовы надеть веселых женок атласом и парчой, тканями дорогими и отнюдь не предназначенными для низших сословий. Как известно, парча до 1717 г. ввозилась из-за границы [Кирсанова, 1997, 55—59, 81—86]. Ткани дарятся не только женщинам. Шут вспоминает о подарках, которые он получает на службе у Доктора. Это не только овес и сено, но и «портище» тафты или камки. Здесь символы богатства по правилам интермедии сближаются с кормом для лошадей. Упомянутая здесь камка — это тонкая шелковая ткань с разнообразными узорами, которая «выглядела столь же драгоценной, что и парча» [Там же, 54].

Присутствует в «охотничком» театре и главный символ театральности — маска, чего не было в школьном театре. Она скрывает истинного персонажа, делает его неузнаваемым, подчиняется оппозиции ложь / истина, определяющей семантическую структуру пьес. Благодаря маске происходят неузнавания. Если роль преобразует человека на сцене, скрывает его от зрителей, ибо он становится другим, то маска скрывает этого другого уже для участников действия. Так удваивается театральная иллюзия. Использовались маски нечасто. В итальянском же театре, выступавшем в России, они использовались широко: мужские (одна из них — «дохтурская», «коженая») и женские «машкары» производились в России или привозились из Франции. Также в «Комедии об Иосифе» персоны выступали в масках. Купцы выходили в «машках» каштанового цвета, «каковы измаелтяня были» [Старикова, 1996, 370]. Фигуре Мерзости предлагалось надеть «машку старую дурную» [Там же].

Примеров использования маски в «охотничком» театре немного. Об одном из них уже упоминалось — Гаер выходил в маске, чтобы скрыть свое безобразие. Сваха хочет его «зделать краснолична, / небось, можна любить прилична. / Зделаю я особливую прекраску, / надену на твою ролю маску» [Ранняя русская драматургия, 1976, 754]. В ремарках отмечен момент, когда Гаер вновь надевает свою старую пеструю одежду. О маске же речи не идет, хотя намек на то, что он снял ее, как и богатую одежду, есть в речи обманутой Жены: «Зрения его и взглянуть боюся» [Там же, 763]. Обыгрывается тема маски еще в одной интермедии — Га-

ер обещает помочь некоей Жене, которую не любит Муж. Взяв десять «рублев», он приносит «машкар», вымазанный сажей, накладывает ей на лицо, а затем снимает. Жена хочет посмотретья в зеркало, но Гаер не разрешает и велит повязаться платком. В таком виде она убегает за ширмы. Муж, увидев ее, падает от страха. Таким образом, появление маски определяется такой оппозицией, как красота / безобразие.

В серьезных пьесах масок почти нет. Только в «Комедии о графе Фарсоне» Кралевна надевает маску. Она приходит на свидание «под мушкаратом». В другом списке этой пьесы указано, что «мушкарат» этот должен быть белым. Он скрывает ее лицо и высокое происхождение. Фарсон так и не догадывается, с кем он провел ночь. Чтобы указать на то, что Кралевна появляется в маске только однажды, аргумент двадцатого явления подчеркивает, что на заседание Сената она появляется «без мушкарату». Для исполнения официальных обязанностей маска не требуется.

По функции к маске примыкает грим, который, как и в школьном театре, почти не использовался. Внешний вид персонажа только один раз изменяется с помощью накладной бороды. Седым и «брадатый» называет Полиартес Аристона. Чтобы походить на этого волшебника, Калеандр прицепляет седую бороду: «Браду аз седую на ся надеваю (*надевает на ся седую бороду*), да не познают мя враги мои, что zde обитаю» [Там же, 346]. Так он принимает на себя облик Аристона, полагая, что в таком виде его никто не узнает. Так и происходит. Ураний, с которым он недавно познакомился, конечно, его не узнает и считает, что перед ним некий старик. Просит его помочь найти Калеандра, на что тот говорит: «Хощеш ли, аз могу его тебе предъявити» [Там же, 347]. Для этого он уходит за дерево и снимает бороду со словами: «Аз есмь Калеандр гречески царевич». Борода, играющая роль маски, снята — герой узнан.

Хотя «охотничий» театр очень слабо использовал возможность изменять внешний вид своих персонажей с помощью маски и грима, обращаясь к ним, он все-таки раскрывал свою связь с одним из самых распространенных видов праздника XVIII в. Напомним «Великий машкарад» Анны Иоанновны, растянувшийся на целые месяцы [Старикова, 2001, 140], маскарад, предшествующий свадьбе в Ледяном Доме, «метаморфозы» Елизаветы Петровны, «Торжествующую Минерву» Екатерины, маскарад, показывавший «гнусность пороков и Славу добродетели» [Там же, 247]. В нем принимали участие кукольники, известные театральные маски, «дикари с ассистентами», античные божества и аллегорические фигуры [Там же, 248]. Все эти маскарады явно реализовали известный топос жизнь есть театр. Обратим внимание на то, что в газетах, при-

дворных журналах, в дневниках секретарей упоминаний о маскарадах не счесть. То сообщается, что императрица и весь двор были в персидском платье. То рассказывается о том, что в течение маскарада «платье всегда переменяется, а особливо во втором машкараде. Императорский двор в Гишпанском уборе, иностранные министры в подобие Парламентских чинов убранные, здешние министры в Венецианском шляхетном, а генералитет в Турецком платье были» (цит. по: [Старикова, 1996, 183]).

Маскарад требовал не только масок и костюмов, но и особых средств передвижения. Императрица и придворные, например, разъезжали по городу в специально изготовленных больших санях. Они «зело изрядно зделаны и украшены были» [Там же, 188]. В заключительном явлении «Акта о Калеандре» Венера выезжала на колеснице, запряженной «лвами», что можно считать отзвуком маскарада или триумфа, которые слышны и в других видах искусства. Например, портреты XVIII в. — это также своего рода маски. «Портретированные выступали в мифологических или театральных одеждах, рядились в костюмы исторических персонажей» [Свирида, 2000, 12].

Итак, костюмы образовывали стройную систему, в которой все ее элементы были заданы с самого начала и не изменялись. Очевидно, что в них значительную роль играл цветовой код. Костюм выступал основной характеристикой персоны, означал статус, заменял имя, наглядно показывал эмоциональное состояние. Он служил идентификации персон, так как с его помощью они преображались, становились другими. Для этого выстраивались эпизоды с переодеванием, в которых явно усиливалась игра. Она занимала зрителя, поражавшегося тому, что перед ним в разных обличьях появляется одна и та же персона, меняя пол или социальный статус и одновременно оставаясь собой. Хотя костюм был приписан одной и той же персоне и не менялся, он разнообразил сценическое действие, начиная движение среди действующих лиц. Они переодевались, но отнюдь не только по торжественным или печальным поводам. Персоны затевали переодевания не только с целью кого-то обмануть. Сменив костюм, они становились другими. Если ремарки и речи персон о собственно костюме оставили самые скудные сведения, то о переодеваниях говорится постоянно, что свидетельствует об их значимости.

Переодевания тщательно прослеживались и комментировались, так как костюм становился особенно значимым тогда, когда с ним совершались действия. Так он участвовал в создании театральной иллюзии, наглядно демонстрируя движение сюжета и изменения, происходившие с персонами, выполняя, по сути дела, функцию маски. Так театр исполь-



звал все возможности, предоставляемые сменой костюма, которая была главным выражением идеи идентификации.

Смена костюма подчинялась общей установке «охотничьего» театра, который, выводя на сцену актера, стремился продемонстрировать идею театральной условности, созвучную концепции переменчивости мира. Актер не выходил из роли, но, оставаясь в ее границах, он не раз удостоверял свое положение на сцене, которое постоянно колебалось. Так через костюм выражалось стремление, всегда свойственное театральному искусству. Вопросы: Я — не-Я, Он — не-Он столько раз в самых разных формах задавались на сцене, что их ряд в сценическом воплощении явно формулировал идею верификации персонажа.

Почти каждый из них идентифицировал не только себя, но и свое окружение. Традиционный прием неузнавания, решаемый с помощью костюма, интересно трактует Р. М. Кирсанова, обращая внимание на функции костюма в XIX в.: «Сейчас нам кажется непонятным, как можно не узнать хорошо известного и даже близкого человека только потому, что на нем непривычный костюм или полумаска. В современной жизни это случается крайне редко. Психология восприятия в прошлом веке основывалась на иных признаках индивидуальности. Для нас это черты лица, знакомый силуэт или походка. В прошлом веке переодетого человека действительно могли не узнать; если его костюм менял социальный статус — его просто не замечали» [Кирсанова, 1997, 117].

Конечно, в подобных сложностях идентификации проступают общественные условности, о которых вспоминает Шляхта в интермедии «Шляхта, Слуги»: «Тфу, провал, как я был богат, / Так всяк мне был брат и сват. / А как оскудел, / Да заслуженной мундир надел, / Так никто не узнал, / Хож бы кто чортом назвал» [Ранняя русская драматургия, 1976, 685—686]. Но в них же скрывается установка на восприятие костюма как основной внешней характеристики человека, который в ту эпоху стремился «оборачиваться во все виды, какие только попадутся».

Итак, на «охотничьей» сцене человек раскрыл свои возможности. Он предстал перед зрителем как человек телесный. Актер теперь играл телом, в чем ему помогали костюм и в меньшей степени маска. Он изображал человека реального, который пусть был мало похож на короля или рыцаря. Это не мешало зрительскому восприятию, тем более что таких важных персон в Москве и не бывало. Человек на сцене был наделен чувствами, которые изображал актер, уже используя многие возможности театрального языка, что по сравнению со школьным театром было решительным шагом к раскрытию природы искусства сцены. Изменения, произошедшие с человеком на сцене, свидетельствовали об изменении его позиций в культуре.

\* \* \*

Рассматривая в этой главе человека, мы говорим о нем и как об актере. Его образ по-особенному раскрывается в театре, так как там он выступает в двух ипостасях, принимая на себя личину, становясь другим и оставаясь самим собой. Для изучения историко-культурных процессов человек на сцене, пожалуй, даже более интересен, чем исследование сценических образов, им создаваемых. Хотя драматические тексты также заслуживают внимания в историко-культурном плане. Подытоживая наши наблюдения, сделаем некоторые выводы относительно актера.



## Как человек превращается в актера

Вхождение человека в театр — трудный и сложный процесс. На этом пути, как мы показали, он преодолевает множество запретов и препятствий, а также самого себя. Представления об актерской технике еще не сформировались. Человек на сцене с трудом и постепенно входил в образ другого, то приближаясь к нему, то отталкиваясь. Тем не менее, такой процесс во многом выявляет природу театрального искусства и позиции актера. На сцене проигрываются или «куски жизни», или представляется мироздание в целом, когда человек всего лишь означает роль, но еще не играет, в чем не видится никакого ущерба для театра. Напротив, так расширяются его границы. «Люди на сцене не обязательно актеры, действующие особи» [Гачев, 1968, 242].

И в том, и в другом случае человек на сцене становится частью искусства, трансформирует себя самого, становится неким художественным образом, не утрачивая своих собственных черт — физических и психологических. Он одновременно выступает объектом художественного воспроизведения (роль) и материалом, из которого творится искусство (исполнитель). Через этот синтез особого рода раскрываются основные принципы поведения человека «раздвоенного», становятся очевидными как правила этого поведения, так и запреты, сдерживающие его.

Очевидно, что человек по-разному ведет себя на сцене в театрах различных эпох. Особенности его вхождения в игру и само театральное действие зависят от тех культурных контекстов, в которых функционируют те сценические площадки, на которых он выступает. Одни виды

театра выдвигают на первый план телесность актера и доверяют только ей. Другие поручают произнесение ораторских монологов и сдерживают сценическое движение. Один театр погружает актера в проблемы метафизические, отвлекаясь от него самого. Другой — призывает к имитации реальности. При этом основные способы представления на сцене образа «другого» сходны. Только они используются различно и в разной мере.

Театр создают актеры и зрители. Они неотделимы друг от друга. Не случайно П. Брук однажды сказал, что театр может возникнуть в ситуации, когда человек находится в пространстве, необязательно отличном от повседневного. Чтобы театр состоялся, на человека должен смотреть другой человек. Диалогическое их единство — основное условие существования театра. Так великий режиссер указал на то, что театр создает не только актер, но и зритель. По отношению к представлению зритель занимает особую позицию, так как он проникает в его смысл, принимает его как иллюзию, условность. Чтобы усвоить театральную специфику, зритель должен научиться воспринимать человека на сцене в двух измерениях — как исполнителя и как роль, между которыми происходят постоянные колебания. Уловить люфт, существующий между актером и ролью, — одна из задач зрителя, с которой он не всегда справляется. Вдобавок он воспринимает спектакль не только эстетически. Всякий театр имеет и внеэстетические функции, иногда даже подавляющие эстетические.

Зритель — важный участник спектакля, который ему адресован. Его соучастие бывает неявным, когда представление играется на сцене-коробке. Ситуация выглядит по-другому, когда театр отказывается от рампы вообще или принципиально ее нарушает. Напомним о том, что Станиславский полагал необходимым налаживать связь между актером и зрителем. С его точки зрения, этому мешали большие театральные залы, в которых зритель никак не мог себя почувствовать тем, кем он должен быть, — активным свидетелем спектакля [Osińska, 2003, 98].

Человек на сцене — главная специфика театрального искусства. Он притягивает наибольшее внимание как инструмент особого рода, с помощью которого создается искусство здесь и сейчас. «Актер — это человек, работающий своим телом и делающий это публично» [Гротовский, 2003, 68]. Все остальные составляющие спектакля пришли на сцену из других видов искусства — литературы, живописи, музыки, архитектуры. На сцене эти составляющие становятся знаками искусства живописи, литературы и проч. Человек среди всех составляющих выдвигается на первый план, потому театр не раз называют искусством личности и определяют его только через актера: «Театральный сценический акт есть акт актера» [Шпет, 1988, 37].

Очутившись на сцене, человек преобразуется. В идеале он становится художником, творящим на глазах у публики. «Актер — не тварь лишь, но и творец» [Гачев, 1968, 243]. Его материал — он сам. «Материал актера — актер-человек, человек — как психофизический организм, как состав ощущений, настроений, самочувствий» [Степун, 1988, 73].

Существуя в театральном времени-пространстве, человек тем не менее остается самим собой, но он играет роль, т. е. принимает некое новое качество. В этом состоит двойственность актерской игры. Полного наложения роли и Я актера не происходит, хотя существуют школы, как школа Станиславского, где требуется «почти отождествление» актера с персонажем.

Внешне актер зачастую стремится к полной идентификации с изображаемым им лицом, но не всегда. Иногда, напротив, эстетически заданным становится его расподобление с ролью. Колебания между ней и актером становятся знаком театрального направления. Актер может настаивать на определенной дистанции между своими данными и стандартными представлениями об облике персонажа. Так он отдаляется от роли, особенно в том случае, если уже сложились традиции ее исполнения. Это отдаление превращается в художественный принцип. Двойственность актерской позиции становится основой нового театрального языка, как у Б. Брехта. В его театре актеры всегда сохраняют дистанцию по отношению к роли. Эту же позицию они предлагают зрителю, с которым во всех актерских школах существует «активно-творческая» связь [Е. Калмановский].

Такова важнейшая сторона динамического существования актера в спектакле. «Лицедейство всегда должно чувствоваться за и под воплощением. Если же воплощение подавит лицедейство — исчезнет само игровое воззрение на мир, свобода от его отвердений как чего-то временного, и тварь заслонит творца» [Гачев, 1968, 248].

«Актер оказывается тем особым масштабом, который сопоставляет мир искусства с миром как таковым, организует и направляет наше восприятие пространственно-временных обстоятельств спектакля» [Калмановский, 1984, 87]. Он не только воспроизводит текст и следует авторским ремаркам, но преобразует данный ему материал, обращаясь «к своему голосу, интонации, декламации, фигуре, — словом, к своей маске-лицу (persona)» [Там же, 32]. Он играет, пользуясь различными средствами, данными ему природой, использует свои психологические и физические возможности. «Его игра, несмотря на возможности импровизации, подчинена строгому порядку, организована, в том числе, благодаря ритму спектакля. Актер — личность “безличная”; *свое* реальное лицо покидающая за кулисами, в своей уборной, и выносящая на сцену хотя *свое*

же, но не реальное, а художественное лицо и свою «роль» воображаемого лица» [Шпет, 1988, 41].

Игра — это форма и смысл театра. Театр существует ради игры. Он придает ей осмысленность и законченность. «В написанной пьесе — действие — пустое место, которое должно быть заполнено актером, искусство коего (...) никак не вторичное, повторяющееся какое-то действие, а первичное — подлинное творчество» [Там же, 34]. Традиционно игра претендует на целостность, так как в основе создания театральных образов лежит синтез. Но возможно обратное, когда в игре преобладает анализ, что типично для авангардного театра. Тогда игра распадается на составляющие, и одна из них начинает доминировать в спектакле.

Такой доминантой выступает действие, превалирующее над словом и перевоплощением, что разрешает назвать театр искусством действенности [В. Н. Всеволодский-Гернгросс]. Действия актера не хаотичны и подчинены «сверхзаданию» даже в том случае, если оно явно не сформулировано. Они насыщены смыслом наравне со словом. Эти действия, даже совпадая внешне с реальными, повседневными и бытовыми, такими не являются. Внутренне они с ними расподоблены, что соответственно меняет их рисунок. Среди действий может выделяться движение, и тогда сцена становится настоящей «областью движения» [М. М. Волькенштейн]. Различные его виды структурируют пространство, раскрывают внутренний мир персонажа, его отношения с другими действующими лицами. Движению сопутствуют сценические жесты.

Театральное движение, как бы оно ни копировало реальное, никогда с ним не сближается, что не раз подчеркивается на сцене. Так, в старинном театре существовали правила постановки ног актера, вырабатывалась специальная сценическая походка, «балетная выступка». Просчитывались все возможные варианты положения актера на сцене относительно зрительного зала и других персонажей. Всем корпусом он, например, поворачивался к зрителям, головой — к персонажам. Г. Д. Гачев в своей работе «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Драма», рассматривая различные виды пространства, возникающие в театре, замечает, что актеры на сцене «действуют не в круговом, но в обращенном пространстве — повернувшись к зрителю» [Гачев, 1968, 216].

Тип движения тщательно разрабатывается в театре, тяготеющем к пантомиме. Не меньшее внимание ему уделяется, когда движение приобретает символические значения. Если с ним не ведется никакой работы, начинается детеатрализация: «Никакое реальное действие, первичное или производное, имитирующее только, отнюдь не есть театральное искусство, не есть актерство» [Шпет, 1988, 32].

То же можно сказать о жестах, которые не существуют изолированно от движения и в идеале образуют некую законченную систему или, по словам С. С. Мокульского, некий «пантомимический» период, «который должен также полно выражать настроение известного момента, как и сопровождающий его *словесный период*» [Мокульский, 1926, 89]. В некоторых видах театров система жестов выдвигается на первый план и определяет рисунок роли, как в комедии дель арте. Тогда жесты, как и движение, резко расподобляются с реальностью по правилам, несоблюдение которых разрушает спектакль.

Движению и жесту могут подчиняться сюжет и художественное пространство. Так спектакль приближается к пантомиме, приобретает развитое хореографическое начало, как у Таирова, для которого «мистерия и арлекинада олицетворяли собой “два лика одного и того же единого театрального существа”» [Щепеткова, 2000, 216]. Или у Мейерхольда с его идеей биомеханики. Драматический театр мог превращаться даже в «акробатический».

Тип движения и жеста иногда отдаляет актера от образа человека, приближает к машине, к чему стремились С. Волконский, Ип. Соколов: «Прежде всего актер на сцене должен стать автоматом, механизмом, машиной»; «Человек — машина: да, эта машина чувством приводится в движение и чувством “смазывается”, но, поскольку она машина, она подчиняется общим законам механики» (цит. по: [Ямпольский, 1986, 197]). Это положение — одно из частных в общем движении авангардного театра, направленного «против» человека на сцене. Так в театре реализуется тенденция первых десятилетий XX в. придать машине эстетические измерения, выдвинуть ее на первый план и поставить в один ряд с человеком. Оппозиция человек / машина реализовалась в то время во всех сферах искусства. Человека, как известно, на сцене заменяет не только машина, но также марионетка и другие виды кукол, а также сверхмарионетка [Г. Крэг].

Действия, как движение и жест актера, непременно ритмичны. Иногда ритм становится доминирующим принципом постановки. Существует театр, построенный по законам метроритма. Движения актера в нем повторяют метр двудольного и трехдольного поэтических размеров. Актер зависит от «лада, театральной гармонии, контрапункта». Может ритм спектакля подчиняться законам симметрии. Это не значит, что в действиях актеров постоянны повторы. «Художественный ритм создается не буквальным повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной целостности, его интонированием и акцентированием. В этом плане

ритм оказывается категорией художественного *смыслообразования*» [Сапаров, 1976, 101].

Может в игре преобладать не действие, а перевоплощение. Н. Н. Евреинов считал его главной формой театральности и называл формой преэстетической [Евреинов, 1923, 28]. А. И. Белецкий полагал, что театр вырос «из владеющей человеком страсти к самоизменению, к преобразению своего «Я» и окружающего мира» [Белецкий, 1923, 6]. В перевоплощении на первый план выходит изменение внешности, грим, который П. Пави называет «живым костюмом» актера. Гриму противостоит в своей неподвижности маска, к которой испытывает интерес и XX в. Она представляет характер, а не сплетение эмоций и жизненных переживаний. В маску по замыслу режиссера может превратиться и лицо актера.

Перевоплощению способствуют не только изменения внешности, но и голос, интонация, походка, жестикуляция. Не все эти средства обязательно используются одновременно, как в театре комедии дель арте, который ставил специальные комедии «с трансформациями» и где все действие основывалось на многократных перевоплощениях. Например, в народном театре практически ничего не значит мимика. Там исполнитель прежде всего хочет быть услышанным. Он рассчитывает на то, что зритель будет лишь различать его силуэт, который, например, может выделяться с помощью света. В символическом театре на первый план выходит работа актера с голосом. Это не значит, что другие виды театра не обращают внимания на сценический голос. Достаточно вспомнить ту огромную работу, которую вел Е. Гротовский со своими актерами, учил их ставить дыхание и отыскивать нужный резонатор, о чем он пишет в своей работе «Голос».

Актер достигает перевоплощения через многофункциональный театральный костюм. С одной стороны, костюм связывает актера с художественным пространством, вводит в мир пластических образов, где может преобладать не форма, а цвет. Костюм более других художественных средств, находящихся в распоряжении актера, служит воссозданию исторических картин на сцене. Он всегда характеризует персонажей, играет наравне с ними. Имеет символическое значение.

\* \* \*

Представив человека как объект религиозно-философских размышлений, человека как актера, который по-разному проявляет себя в разные эпохи развития театральной культуры, обратимся теперь к герою

эпохи романтизма, чтобы представить его в обобщенном виде на основании его доминантных характеристик.



## Романтический герой

Романтики были уверены в том, что не Бог и не природа, а только человек, «созидающий благодаря своей бессмертной индивидуальности, вопреки природе, во имя Бога и против него» [Kraśiński, 1912, 22], определяет картину мироздания. В характеристике человека тогда сошлись все силовые линии культуры. Оппозиции Бог / человек, человек / природа непременно участвовали в создании его образа. Романтики открыли бессмертную индивидуальность человека, которую искали во всем. Красинский называл, например, поэзию человеческой индивидуальностью во времени. Человек лишился статичных антитетических черт, которыми его наделяли в эпоху Просвещения. Он перестал быть некоей схемой Я, которой был в эпоху барокко, где не существовал изолированно от небесных и адских сил.

Человек в романтической литературе приобрел множество противоречивых и не до конца прописанных черт, которые еще не были конкретизированы настолько, чтобы он утратил свою условность. Эти черты были частью его психологической характеристики, ставшей важнее прочих. Романтизм открыл для себя внутренний мир человека. Аналогичные процессы происходили и в других сферах искусства, например, в живописи. Портрет тогда развивался «от портрета-характеристики к портрету-состоянию» [Вдовин, 1999, 168].

Сконцентрировавшись на человеке, романтики вовсе не стремились к его целостности. Сделав его центром Вселенной, они сохранили его раздвоенность. Теперь не только дух был противопоставлен плоти. Дух сам оказался раздвоенным. Он вел вечное сражение с самим собой. Одна его часть, по словам Красинского, уничтожает себя ядом смертельной любви, другая — тягой к небесной благодати. Конечно, в этой раздвоенности просвечивает устойчивая связь с христианской картиной мира, но она не имеет разрешения, в чем состоит особенность воззрений романтиков на связь человека с картиной мира. Человек, занимая в ней центральное место, не может, сделать окончательный выбор, всегда подводящий итог метаниям и поискам барочного персонажа, — выбор



между небом и адом. Конечно, здесь речь не идет о персонажах плутовских романов.

Романтический герой постоянно совершает не один выбор, а множество. Он колеблется между ними и таким остается всегда. Потому его образ не завершен и тяготеет к бесконечности. На героя теперь лежит ответственность. Он стоит перед лицом Вселенной, приобщен к жизни всего сущего и сам «ответственно начинает ценностно-смысловой ряд своей жизни» [Бахтин, 1979, 156]. Правда, ему сложно сделать это из-за своей раздвоенности, из-за вечного борения духа. Он теперь находится не только среди отвлеченных понятий и категорий, какими являются аллегории, но и среди себе подобных. Их отношения описываются уже не так, как в эпоху Просвещения. Социальные характеристики уходят на задний план. Рациональные решения романтическому герою не свойственны. Для него главное — отличить носителей духовного начала от тех, которые его вообще лишены. «Я» — теперь не просто ценность первого порядка, но и, по существу, единственно возможная ценность. Другой же человек выступает либо как абсолютное подобие «я», его эманация и двойник (в этом смысле не обладает самостоятельным значением и бытием), либо оказывается противоположностью «я» — воплощением прозаической бездуховности» [Корман, 1983, 5].

Перед тем как составить обобщенный портрет романтического героя, остановимся на характеристике персонажей Мицкевича и Красиньского и их функциях в сюжете. У Мицкевича, как мы уже показали, главный герой «Дзядов» выступает в разных ипостасях, несет явные мифологические черты, так как появляется уже после того, как закончил свой земной путь. Поэтому из этих его ипостасей можно лишь вычленить приметы потенциального «реального» героя, развернуть темы, с ним связанные.

Напомним что, уже в стихотворении «Упырь» задана тема влюбленного, покончившего с собой из-за несчастной любви. Призрак во II части «Дзядов» — это еще одна ипостась того же героя. Его ведет на землю любовь, явно приобретающая признаки совершенного состояния духа. Этот же герой, но одновременно и другой, появляется в IV части «Дзядов» в образе Густава. Из его спутанных речей можно выявить некоторые сюжетные мотивы. Ведущим среди них выступает мотив несчастной любви, приведшей к самоубийству. Он дан на фоне романтической биографии, в которой определяющую роль играет разлука с возлюбленной. Густав сбивчиво рассказывает свою историю, переживая прошлое в отведенное ему время. Он уже находится «по ту сторону», но, вернувшись ненадолго на землю, вновь подходит к той точке своего жизненного пути, которая переместила его в мир мертвых, к самоубийству. В III части

происходит преобразование героя «Дзядов». Он меняет имя, и он теперь уже не Густав, а Конрад. Его ведет любовь не к женщине, а к родине. Тема свободы пронизывает эту часть драматической поэмы.

Если во II части Призрак одинок и лишь тянется к молчаливой Пастушке, то в IV части Густав вступает со Священником в беседу, превращающуюся в исповедь. В III части герой наиболее активен. Его образ приобретает смысловую полноту при сопоставлении с другими персонажами, в первую очередь, с Петром. Им обоим противопоставлен Сенатор и его окружение. Это три персонажа, организующие композицию III части. Сенатор и Конрад — противопоставленные фигуры, Петр появляется и с тем, и с другим, одухотворяя порывы Конрада и осуждая Сенатора. Он объединяет этих персонажей, как и всю часть в целом. Его видение — ее смысловая кульминация [Kleiner, 1981, 219—226].

Упырь, Призрак, Отшельник (Густав), Конрад — это все ипостаси единого и «неуловимого» романтического героя, постоянно меняющего обличье. Каждый из них — это разные модуляции того тона, который задан Прологом. Из той «вселенной человеческих форм и сил, которая таится в душе поэта» [Жан-Поль], Мицкевич извлек формы единого Я, или единого героя поэмы.

В «Дзядях» романтический герой или вообще не имеет имени, или меняет его. Он может называться по имени, как в IV части, или по «состоянию духа», как во II части. Неустойчивость имени, как и его отсутствие, значимо. Эта ситуация свидетельствует о шаткости позиций героя, который прежде всего выступает носителем чувства или идеи, а также о единстве всего этого ряда персонажей «Дзядов», отражающих друг друга. «Каждое новое имя (и связанный с ним облик) — это своего рода лишь новая личина, под которой скрыта исчезающая субстанция» [Ростоцкий, 1976, 90]. Подтвердим этот тезис схождением некоторых частных мотивов. Например, Густав в IV части мечтает о том, чтобы его возлюбленная хотя бы один день носила траур. Во II части в трауре выходит Пастушка, оплакивающая своего возлюбленного. Так происходит семантическая переключка на страницах всей поэмы.

Красиньский в «Не-Божественной Комедии» предпочитает создать образ единого героя и не раскалывает его на многочисленные отражения, что не означает, будто этот герой остается неподвижным и неизменным. Он не просто развивается, но кардинально меняется от одной части «Комедии» к другой. Поэт проводит его через различные жизненные ситуации. В зависимости от них выбирает разные жанровые приметы частей «Комедии», что меняет и самого героя.

Однажды Красиньский сказал про своего героя, что он содержит в себе целый мир идей, событий, действия, борьбы и страстей. Мицкевич заметил, что все персонажи «Комедии» «движутся, как тени волшебного фонаря, показывая нам только профиль и редко — весь облик. Мимоходом они бросают несколько слов» [Mickiewicz, 1955, 77, 78]. В этом замечании видится тонко намеченный образ романтического героя вообще.

Хенрык, выступая в разных ипостасях, видится то как персонаж осовремененного моралите, то социальной утопии. Являет он «реальные» очертания, когда погружается в семейную драму, данную лишь штрихами. Она намечена в мелодраматическом ключе. Хенрык сам противопоставляет себя пошлому обществу и скучной жене. Он отчужден от повседневной жизни, ибо чувствует в себе дар поэзии. Преображаясь в поэта, он готов ринуться в адскую пропасть за иллюзией искусства. Становится он аристократом, сражающимся против революции за идеалы прошлого.

Хенрык не нашел счастья в семейной жизни. В ней нет ни красоты, ни любви, ни поэзии. Его жена печется только о «домике и садике». Даже в полусне она говорит о поездке в город за покупками, о том, какой торт нужно заказать на крестины сына. Хенрык рвется от нее вдаль, к искусству. Он гонится за его миражом, уверенный в том, что образцовый семьянин не может стать истинным поэтом. Чтобы служить поэзии, он должен порвать с семьей. Жизненная позиция художника очень занимала самого Красиньского. В одном письме он сказал, что каждый художник дорого платит за свое вмешательство в божественные тайны: «Ты не стал ангелом, остался человеком, и у тебя больше нет братьев» (цит. по: [Janion, 1962, 235]).

Поэзию и красоту для Хенрыка воплощает Дева, чей образ раздваивается. В погоне за ней Хенрык переживает обращение — ситуацию, обязательную для персонажа моралите. Прекрасная Дева в этом эпизоде выступает как посланница ада. Когда она заканчивает свою миссию, ее призывают адские силы: «Stara, wtasaj do piekła». Так явно указывается на ее связь с сатаной, который готов покровительствовать Хенрыку в его стремлении к искусству. Теперь Хенрык понимает, что стал игрушкой в руках сатаны, что в пропасть его влекла страшная сила. Это сатана собирает воедино его отчаяние и вздохи, присоединяя к обманам и иллюзиям. Так родится ложная поэзия. Хенрык избегает ужасной участи благодаря Ангелу-Хранителю. Фигура Девы, символизирующая ложную или сатанинскую поэзию, исчезает. Хенрык спасен.

Таким образом, Красиньский наметил не только позиции поэта в реальном мире, но и его связь с высшими силами, указав на то, что поэт способен выбирать между добром и злом. Миссию поэта принимает на

себя сын Хенрика Орчо, которым с ранних лет владеет слово. Его дар манифестирует слепота. Он, как и подобает поэту, видит все очами души. Хенрык только мечтал о поэзии, но не служил ей. Орчо — это жертва поэзии и своего дара.

Итак, в I части «Комедии» Хенрык — несостоявшийся поэт. Во II части направленность движений его души меняется. Оказывается, что он много лет работал над открытием «последнего конца всех знаний, наслаждений и мыслей». Теперь он осознал, что наделен особой силой, способен выдержать «хаос страстей, мыслей и чувств» и будет сражаться. Приготовления к сражению идет в двух планах — метафизическом и реальном. В реальном плане герой встречается с Философом, в метафизическом — ему является Мефистофель, списанный с гётевского, и предлагает заключить договор, на что Хенрык не решается. Также перед ним возникают эмблематические орел и змея, после чего Хенрык восклицает: «Matko naturo, bądź mi zdrowa — idę się na człowieka przetworzyć, walczyć idę z bracią moją» [Kraśiński, 1973, 355] — «Прощай, мать-природа, я иду становиться человеком, иду сражаться с моими братьями». Так он расстается с поэзией и становится борцом за идеалы.

Эти две ипостаси внутренне не противопоставлены. Для романтиков резкая смена направленности героя мотивируется изнутри — этическое и эстетическое для них были равны по смыслу. Искусство и борьба за преобразование общества, по их представлениям, одинаково воздействуют на мир и человека. Слово поэта и деяния героя сходны, их жизнетворческие функции совпадают. Кстати, Мицкевич полагал, что Хенрык на протяжении всей «Комедии» остается поэтом, ведь поэт — это тот, «кто уходит с привычной колеи жизни, кто в своих действиях руководствуется высшей правдой» [Mickiewicz, 1955, t. 11, 26]. Синтез этического и эстетического начал просматривается в отношении Красиньского к аристократии, выраженном в «Комедии». В ней он видел значение поэтическое, а не только историческое или политическое.

Во II части «Комедии» Хенрык борется за прошлое. Идеи будущего воплощает Панкраций. Прошлое для Хенрыка — это славная Польша с ее традициями, это «прежде всего место, где находятся могилы знаменитых предков, (...) национальные традиции Польши — для него еще собрание рыцарских легенд и ее древних родов» [Janion, 1962, 107]. Панкраций видит лишь будущее. Оно для него царство всемирного счастья. Этот герой не имеет столь сложной характеристики, как Хенрык. Он — мерило социальных преобразований. Человечество ему кажется абстрактным понятием, отторгнутым от живой жизни. Зато новый человек — это его знамя. У него нет Бога, зато есть новая идея. Этот ложный

мессия принадлежит материальному миру. Ему не дано проникнуть в мир духовных исканий Хенрыка, который иронически называет революционера гражданином богом. Панкраций будто продолжает ряд демонических героев романтизма, но перелагает их демонизм на язык истории. Будучи одержимым властью, Панкраций для своих целей использует веру в себя и в будущее.

Итак, романтический герой способен к изменениям, которые не мотивированы внешними событиями. Многие критики ставили в вину Мицкевичу отсутствие полноты Я героя «Дзядов», Конрада / Густава. Они требовали от поэта четко выверенной логической конструкции, а также меры и полноты, совершенно не признавая права поэта на свободное развитие образа и его бесконечность. Именно таким должен быть романтический герой, являющий собой реализацию жизни духа. Его развитие идет по ломаной линии. Характеристика никогда не бывает полностью исчерпана и последовательна. Ее принципы меняются с очень слабой мотивировкой, и на каждом отрезке своего пути романтический герой обретает новое содержание, движется в ином направлении, и ничто не предвещает, что в дальнейшем он это направление сохранит. Таким образом, целостность образа замещается насыщенностью множеством значений, ему присущих и зачастую противопоставленных.

Так, герой Красиньского, по словам Мицкевича, «содержит в себе все характеры, представленные польскими и иностранными поэтами. Это и Корсар Байрона, но Корсар обращенный; это и граф Вацлав, этот тип, созданный Мальчевским, который вернулся к повседневной жизни; это и герой Гарчиньского, философ, не способный к действию» [Там же, 62]. М. Янион увидела в позиции романтического героя отстраненность, которая, с нашей точки зрения, знаменует попытку поэта воспроизвести в «Комедии» прежде всего дух, а не его носителя; уловить дух, подвести к нему, так как адекватно передать дух казалось романтику невозможным.

Дух был главным героем того времени, в нем виделась суть романтизма: «Любование своим духовным бессмертием и целью своего духа, любование, доведенное до экстаза бессмертием духа, пусть скрытого хотя бы в цветах, должно быть источником поэзии — непрерывный полет духа, но не полет формы» [Słowacki, 1959, 95]. Красиньский однажды сказал, что «дух — это романтик, потому не ищи в нем классического закругления» [Kraśiński, 1912, 41]. Духом поэты наделяли своих героев. Они были им пронизаны и наэлектризованы. Могли они выступать олицетворением духа, как Гелион, которого Словацкий изобразил бессмертным духом, вечно трудящимся над формой.

Понятие духа было шире героя. «Дух (...) — совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя (без отвлечения от “Я”), (...) в каждый данный момент он задан, предстоит еще, успокоение его самого для него невозможно» [Бахтин, 1979, 98]. Все человечество было собранием духов, которые должны объединиться, чтобы добиться мировой гармонии. Его развитие представлялось ростом духа. На первом этапе человечеству было свойственно величие духа, на втором — фантазия, на третьем — должны прийти разум и мера. Дух не только противопоставлялся материи. Она могла восприниматься как продолжение духа, его организованная форма [Jeziarski, 1977, 477].

Романтик был свободен в своем волеизъявлении. В творчестве он подчинялся фантазии и воображению, которое символизировала фигура импровизатора. Мицкевич ввел в «Дзяды» импровизацию, в которой доминирует тема свободы. Кто не свободен, тот не творит, а подражает: «В созидании субъект изливается наружу, творит из себя, являет себя и формирует объект: большего акта свободы быть не может» [Dembowski, 1955, 3, 244]. Подлинный художник свободен, о чем и свидетельствует импровизация. Романтики преобразовали это свидетельство владения формой в акт бессознательного творчества, знак божественного вдохновения. Импровизатор совпал с пророком, а импровизация стала пророчеством [Weintraub, 1982, 80—100].

Поэт-пророк был неограниченно свободен и подчинялся лишь власти искусства, а власть это была пронизана божественным началом. Как писал Гоголь, подлинно романтические произведения стремят к человеку «молнию звуков». У него тогда разливается по жилам священный холод, а душа его, вызвавшая Бога из его беспредельного лона, дрожит в ужасе [Гоголь, 1950, 9]. Эта концепция имеет длительную жизнь в культуре. Даниил Андреев, продолжая ее, называл поэта вестником и демиургом, который сквозь образы искусства дает людям возможность почувствовать высшую правду и свет, льющийся из иных миров. Он печалился о трагической судьбе таких поэтов: «История вестничества в русской литературе — это цепь трагедий, цепь недовершенных миссий» [Андреев, 1991, 194]. Такой же была судьба поэтов польских, Мицкевича, Словацкого, Красиньского, которых всегда называли пророками. Образ поэта-пророка переносился в искусство.

Итак, поэт представлялся осененным свыше или, напротив, отдавался во власть сатаны. Кроме того, он был равен самому Богу. Идущая со времен Ренессанса эта дефиниция ранее содержала в себе значения, связанные с творчеством, созиданием. В эпоху романтизма не только творчество определяло позиции поэта. Он стоял выше всех людей, принадле-

лежал не им, но космосу. С большим основанием, чем другие, он именовался малым микрокосмом [Новалис].

Конрад в импровизации выступает пророком, предсказывающим будущее и впадающим в транс: «Bgracia! duch jego uszedł i błędzi daleko: / Jeszcze nie wgrócił — może przyszłość w gwiazdach czyta, / Może się tam z duchami znajomymi wita» [Mickiewicz, 1955, 154] — «Друзья, он воспарил душою в мир иной: / Быть может, он судеб читает нам скрижали, / Быть может, встретил он знакомых духов рой» [Мицкевич, 1952, 154]. «Как страшно смотрит он!» — замечает Капрал-стражник, носитель высших смыслов в III части, как считает В. Вейнтрауб.

Импровизация распадается на Малую и Большую. Монолог поэта-пророка, который и есть Малая импровизация, помещает его в реальное историческое пространство и одновременно выводит туда, где борются силы добра и зла. Он поднимается на высоты духа, одновременно развивая темы свободы, борьбы, мщения. «Так! zemsta, zemsta, zemsta na wroga, / Z Bogiem i choćby mimo Boga!» [Mickiewicz, 1955, 155] — «И Песня к великому мщенью зовет / Так с Богом, или пусть против Бога, вперед!» [Мицкевич, 1952, 155]. Капрал называет песнь Конрада песнью языческой мести.

Пророк, что явствует из импровизации, находится над людьми. Он орел в небе, события и будущие годы кажутся ему малыми птицами. Взор орла встречает другую, также мифопоэтическую птицу — ворона. Ворон застилает дымом глаза орлу, мешает ему увидеть будущее, путает мысли. Но пророк в экстазе концентрирует все силы, чтобы перейти к Большой импровизации, представляющей мироздание с его небесами, звездами и пропастью. Духи слева и справа аллегорически представляют его этические измерения.

Перемещение в этом пространстве — полет. Летят ангелы, как звездный дождь, по небу. Стремится ввысь Конрад, готовый упасть в пропасть. Он сомневается в Боге, но охвачен любовью к человечеству, ставшей для Мицкевича особой религией. Искусству он придавал общественную миссию, видел в нем проявление любви к народу, считал способным пробудить стремление к свободе и истине. Сыном мира, возлюбленным свободы называл поэта Красиньский. Свободу поэту давала ирония. С ней он возвышался над жизнью. Она освобождала его от пут действительности.

Не только поэт, но и всякий истинно романтический герой был внутренне свободен, подчинялся своим порывам, а не требованиям общества. «Духовный мир стоит только на свободе и без нее его вообще бы не было» [Gołuchowski, 1977, 781]. Человек стремится к свободе не только для

себя, но и для всего человечества. Для этого он готов пожертвовать собой. В идеале не только один человек, но и народ в целом жаждет свободы. «Свобода — это цель жизни народа, плод его посвящения самому себе. Свобода может быть только там, где нет собственности: народ для свободы, для жизни, для счастья должен пожертвовать своей материальностью, всякой материальной собственностью. Свобода — это безотносительное совершенство человеческой жизни» [Dembowski, 1955, 3, 234, 235].

Романтический герой не выступал членом социума, как герой эпохи Просвещения. Он находился в оппозиции к нему. Противопоставление героя толпе организует сюжеты многих произведений того времени, в том числе, I часть «Не-Божественной Комедии» Красиньского, IV часть «Дзядов» Мицкевича. В них герой отторгнут от общества, и в этой отторженности всегда сквозит взаимное неприятие. Толпа не понимает героя, а он ее презирает. Также истинный поэт всегда стоит выше толпы. Герой, отчужденный от общества, слывет чудачком и странным человеком. Он не желает ни с кем знаться, так как в обществе, толпе царит прозаическая бездуховность. Мицкевич так кратко описал эту черту в I части «Дзядов». Густав воображает возвращение с охоты, когда каждый хвалится своей добычей, прошлой или будущей, смеется и шепчется, бросая быстрые взгляды на соседок, — «tak mija godzina, / I tydzień i rok przeszły — tak bywało wczora, / Tak jest dzisiaj i będzie każdego wieczora» [Mickiewicz, 1893, 15].

Романтический герой — это всегда независимая личность, страдающая под давлением жизненных обстоятельств. Он стремится выйти из-под него и сопротивляется ему. Ему претит реальность вещей, его окружающих: «Как только я сталкиваюсь с реальными вещами, крылья мои опускаются, и мне так грустно, будто я скоро умру», — говорил о себе Словацкий [Słowacki, 1949, 285]. Соответственно, такой герой всегда испытывает одиночество. Он «хотел бы раствориться в одиночестве, погибнуть в нем» [Прокофьева, 1995, 124], но одновременно он и тяготится им.

Романтический герой, как уже говорилось, выступает в отношениях с Богом. В этих отношениях сквозит не только смирение и глубокое чувство единения с Всевышним. Наряду с идеей мистического познания высшего мира романтикам присуща идея богоборчества. Особенно она развита в III части «Дзядов», в Большой импровизации Конрада. Он обуян гордыней, сомневается в Боге, не только не верит, но и готов сразиться с ним. Но все же не переступает опасной черты.

Грех неверия, безбожия, богоборчество — это высшая точка падения, с которой герой все же сходит, хотя и стремится править миром



вместо Бога, владеть чувствами людей: «Tylko ludzie skazitelni, / Marni, ale nieśmiertelni, / Nie służą mi, nie znają — nie znają nas obu, / Mnie i Ciebie, / Ja na nich szukam sposobu / Tu, w niebie (...). Chcę czuciem rządzić które jest we mnie; / Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemne» [Mickiewicz, 1955, 162, 163] — «Лишь развращенный мир людей, / бессмертный в слепоте своей, / Тебя не чтит, меня не знает тоже, / Служить не хочет мне, / И потому, о Боже, / Я путь к сердцам ищу в надзвездной тишине. (...) Но чувством (править. — Л. С.), в сердце утаенным, / Их подчинить и быть для них законом, / Дабы во мне была их жизнь и свет» [Мицкевич, 1952, 162—163].

Конрад, нападая на Бога, обвиняет его в том, что он — это мудрость, а не любовь: «Kłamca, kto Ciebie nazwał miłością, / Ty jesteś tylko mądrością» [Mickiewicz, 1955, 164] — «Любовью назван ты напрасно, / Ты только мудрость — это ясно» [Мицкевич, 1952, 163]. Протест героя принимает социальное звучание. Он готов сравнить Бога с русским царем. Это дьявол подсказывает ему такое дерзкое сравнение, но все же он не проговаривает окончательно этих слов и потому спасен.

Богоборческая тема, напомним, была присуща и русскому романтизму. Лермонтов вел ее, будучи автором произведений, проникнутых глубоким религиозным чувством. Бунт против Бога он начал еще в самых ранних стихах, что свидетельствовало не о литературной моде и не о личных пристрастиях Лермонтова. Так поэт выражал «некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч проступал из слоев глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю его жизнь» [Андреев, 1991, 183]. Романтический лексикон Даниила Андреева созвучен эпохе, о которой он пишет. Он не должен нас настораживать. В его сочинении четко проводится идея включенности богоборчества в сакральное пространство. Оно внутри веры, а не вне ее. Потому поэзия Лермонтова, пронизанная этим архаическим мотивом, была одновременно полна искренней, теплой веры: «Нужно быть начисто лишенным религиозного слуха, чтобы не почувствовать всю подлинность и глубину его переживаний, породивших лирический акафист “Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...”, чтобы не уловить того музыкально-поэтического факта, что наиболее совершенные по своей небывалой поэтической музыкальности строфы Лермонтова говорят именно о второй реальности...» [Там же]. То же можно сказать и о Мицкевиче.

Богоборческая тема имеет продолжение в литературе XX в., как в поэме Маяковского «Война и мир», где она звучит в связи с темой кру-

шения мира: «Бьется грудь неровно... / Шутка ли! / К Богу на дом! / Урая, в облака бронированного, / дверь расшибаю прикладом. / Трясутся ангелы, / Даже жаль их. / Белее перышек личика овал. / Где они — / боги! / «Бежали, / все бежали, / и Саваоф, / и Будда, / и Аллах, / и Иегова» [Маяковский, 1987, 48]. Неверие в божественные силы сопрягается у поэта с иронией: «Представь — / там / под деревом / видели / с Каином / играющего в шашки Христа» [Там же, 61].

Вернемся снова к Большой Импровизации Конрада. В ней явно проступает тема любви, доминантная в культуре романтизма. Здесь она срашивается с мотивом богоборчества, выросшего из жажды этой любви. Конрад охвачен любовью к человечеству, этой любви он ожидает и от Бога. Свое чувство Конрад объявляет надмирным и равным милости Спасителя. Герой готов стать искупителем, жертвой, возвеличенной любовью. Любовь Конрада затмевает его борения с высшими силами. Это вселенское чувство, огнем которого, по выражению Э. Дембовского, можно растопить весь лед замерзшего мира, достичь свободы, равенства и даже прогресса. Такую любовь, граничащую с вызовом Всевышнему, Мицкевич и доверяет выразить Конраду. Это чувство действительно, оно — сущность общественной жизни. Оно жертвенно и космично, так как выражается где-то за пределами земного мира. Вдохновенная песнь о любви сравнивается с подземными водами, с бурей, мысль человеческая — с искрой в туче, способной разорвать облака и туман. Слагая песни, визионер-импровизатор находит достойный их инструмент — звезды. Ход планет и глубины моря раскрывают его чувства. Импровизатор сам вулкан, дышащий словами, способный увидеть бег туч, движение комет. Его космическую любовь осеняют крылами ангелы.

Любовь в эпоху романтизма приобрела поистине космический размах. Она была стихией, создавшей мир и пронизавшей его собой. Бог и вечная жизнь назывались любовью, как и вечная истина. Подлинный художник — это тот, кто перестал быть эгоистом и посвятил себя любви к человечеству.

Именно в такую любовь верили романтики. «В ощущении людей первой половины XIX в. любовь перестала принадлежать только частной жизни или религиозному культу, она оказалась фундаментальной социологической общественной категорией, определяющей характер человеческих отношений и их будущие измерения. Она стала канонем реформаторских программ, утопических построений и даже экономических теорий» [Sikora, 1967, 142].

Романтический герой превыше всего ставил любовь. Она была абсолютным, совершенным и высшим проявлением духа, не знала границ, в

том числе, и между двумя мирами. Ее творил Бог, и она парила в небесах еще до встречи любящих на земле: «On (Bog. — Л.С.) dusze obie łączuchem uroku / Powiązał na wieki z sobą! / Wprzód nim je wyjął ze światłości stoku, / Nim Je stworzył i okrył cielesną żałobą, / Wprzódny je powiązał z sobą» [Mickiewicz, 1955, 52] — «И души, почерпнув из кладезя сиянья, / Сковал их звеньями очарованья. / Одну с другой, когда еще в начале, / Покуда не надел на них одежд печали» [Мицкевич, 1952, 66].

Любовь была способна преобразить человека. Только в любви он достигал полноты своего Я, потому что она выражала силы притяжения, соединения, гармонии, а пара любящих была прообразом единства мира, концентрировала в себе решительно все ценностные смыслы. Понятие любви, «подчиняющей себе все онтологические и логические категории, любви, которая вышла за пределы чувства, скрывает в себе тайны сердца и разума, соединяет людей между собой, с Богом и натурой» [Gołuchowski, 1964, 268]. Романтик знал, что «только посредством любви и через осознание любви человек становится человеком» [Шлегель, 1980, 61], что только через нее можно познать природу.

Любовь всегда связана со смертью, так как она столь совершенна, что ей нет места на этой земле. В «том» мире она не кончалась. Вернувшись к жизни, Густав возвращается прежде всего к любви: «Nie mogę zapomnieć o niej i umarły» [Mickiewicz, 1955, 87] — «О ней прекрасно помню я и мертвый» [Мицкевич, 1952, 96]. Он знает, что только любовь соединяет оба мира, превращая их в единое целое. Его монолог становится гимном романтической любви после смерти. Мечта о том, что души сольются на небесах, увлекает его. Силой духа он уносит любовь «из разрушившейся действительности чувственного мира на высоты духа, в идеальную действительность мира воспоминаний, мира подлинной художественной объективности. Разорвалась и закончилась связь любви только внешне, но внутренний, духовный союз не разорван. То есть чувственная смерть — это только внешняя смерть, происходящая в диалектике духа. Духовно индивидуум побеждает, а не умирает, не гибнет. Субъективность вступает в область высшей объективности» [Cybulski, 1864, 11]. Тот, кто познал любовь «и гибнет от любовного смятенья, — / Тот одинаково и после погребенья / Существованье личное теряет / И остается только тенью / Близ той, кого он обожает» [Мицкевич, 1952, 102] — «Ten i po śmierci również własną bytność traci, / I przyczepiony do lubej postaci, / Jej tylko staje się cieniem» [Mickiewicz, 1955, 94].

Романтики поэтизировали любовь и обожествляли ее настолько, что не раз ставили на место религии — во вздохах возлюбленной герой слышал голос Бога. Любовь отрывала человека от земли и вела ввысь, так

как в глазах возлюбленной можно увидеть небо, обрести Бога, познать мир. Романтическая любовь — это «непосредственное, духовное знание, как бы духовный инстинкт, с помощью которого человек воспринимает как свою внутреннюю сущность, так и сущность внешнего мира сразу, целиком, в единении духовного и материального, в которое он проникает» [Sybulski, 1864, 30].

Тогда создавались особые теории любви. Учитель и друг Мицкевича, Т. Зан, которого он сделал героем III части «Дзядов», например, развивал идею о неких таинственных лучах, испускаемых людьми. По этим лучам они находят друг друга и впитывают в себя их свет. Так зарождается чувство. Не меньшее значение для теории любви имел магнетизм, столь популярный в то время. Филоматы перелагали на язык науки концепцию личности и любви.

Романтические герои знали, что каждому человеку предназначен другой, единственный. Потому любящие бывают удивительно похожи. Сходны их облик, возраст, мечты, хотя они и разделены во всем. В их сходстве — знак, обещающий единство на небе. Они даже являют собой половины целого. Отшельник из II части «Дзядов» говорит, что каждый человек ищет свою вторую половину. Веру в свою вторую половину исповедует Девица из I части «Дзядов». Ее монолог — это своего рода романтический манифест человека чувств. Она знает, что весь мир делится на существа, близкие по духу, что гармония свойственна не только природе, но и человеку. Она сама готова хотя бы на миг увидеть того, чьи черты пытается разглядеть решительно во всех — знакомых и незнакомых: «Lub słowem tylko, wzrokiem, dosyć jednej chwili, / Dosyć, by się dowiedzieć żeśmy żyli» [Mickiewicz, 1893, 4]. Также Густав мечтает о далекой возлюбленной, не зная, где ее искать. Он и Девица, предназначенные друг для друга и еще не встретившиеся, поодиночке ведут тему идеальной романтической любви.

Эта тема определила тип поведения и стиль общения влюбленных. В то время сложился новый этикет — этикет чувств, которому следовали и в жизни, и в литературе. Тогда полагалось быть задумчивым, грустным, непонятным и странным. Так манифестировалась глубокая внутренняя жизнь. Скрывая ее от посторонних глаз, следовало умело указать на нее. Так создавался некий словарь романтического поведения, просвечивающий в монологах Густава в IV части «Дзядов». Образ его возлюбленной складывается из отдельных картинок. Она за фортепьяно поет песню на слова Гёте. Дает возлюбленному на память веточку или листик, из которых вырос кипарис / ель, или свой локон, который становится для него власяницей. Они встречаются в ночном саду, чтобы расстаться на-

веки. Он рисует ее портрет, над которым плачет. Это все устойчивые стереотипы поведения влюбленных того времени, перенесенные Мицкевичем в поэму.

Познать чувство любви дано не всем. Есть такие, кто никогда не поймет, что это такое. Некоторые девицы искренние сердечные излияния принимают за ухаживания, стараясь перевести разговор на обыденные темы. Так пусть таких родные силой и властью отдадут за проезжих купцов. О таких можно сказать: «O, dusze miałkie! Raczej bezduszne szkielety!» [Там же, 15].

Любовь может быть направлена не только на другого человека, но и на общество, и на все человечество. Любовью должно быть пропитано искусство. Поэзия и любовь — это сходные явления, полагали романтики, объявляя любовь основным содержанием будущего, новой жизни. «В категории любви теория соединяется с практикой, наука с жизнью, вера с разумом, философия с религией, временное с вечностью, человек с Богом и равными себе, частная жизнь с общественной (...), категория любви разрешает все великие вопросы: Бога и человека, создания и его цели, воли, свободы, предназначения человека, падения и искупления его» [Gołuchowski, 1977, 782].

С любовью в мире романтических ценностей соседствует дружба. Друг, дружба — ключевые слова романтизма. На темах дружбы, предательства, жертвы во имя дружбы основаны многие произведения той эпохи. Мицкевич в «Дзядях» решает тему дружбы усложненно, обогащая ее комплексом дополнительных значений, среди которых главенствуют связанные с природой. Можно сказать, что поэт «пропускает» тему дружбы через растительный код. Густав одинок среди людей, он ищет друга, но не может его найти. Поэтому им становится еловая ветвь. Только ее он называет своим другом и уверяет в своей преданности. Она для него — единственная родная душа. Только ветвь делит с ним трудности пути. «Pustelnik przyjaciele znajdzie chyba w lesie!» [Mickiewicz, 1955, 50] — «Друзья отшельника в лесной таятся чаще!» [Мицкевич, 1955, 64]. Этот герой, обретая друга, стремится к соединению с природой, старается возродить утраченную гармонию души.

Мицкевич выбрал еловую ветвь в друзья Густаву не случайно. Она таит в себе множество мифологических значений, явственно намекает на тему смерти. Ель в числе прочих известна «на славяно-балканском ареале как символ мирового дерева, древа жизни и т. п., ср.: ель, сосна, кипарис в качестве свадебного и похоронного дерева» [Усачева, 1979, 105]. Заметим, что ель время от времени в речах Густава заменяется кипарисом. Он сбивчиво говорит то об одном, то о другом дереве: «Jodła? а,

Książd uczony! O głowo, ty, głowo! / Przypatrz się lepiej, poznaj gałąź cyprysową» [Mickiewicz, 1955, 51] — «О голова, ученая без толка, / Не елка — он! Получше приглядишься, / Увидишь: это ветка — кипарис» [Мицкевич, 1952, 64].

И кипарис, и ель означают не только смерть, но и память. Они символизируют разлуку и судьбу. Кроме того, эти деревья имеют важное значение в свадебном обряде. Иногда, путаясь в рассказах, Густав говорит, что эта ветвь (ели или кипариса) выросла из того единственного листочка, который был ему подарен возлюбленной на память об их последней встрече. Он усердно поливал его слезами — так выросла могучая ветвь. «Контакт с природой — это чувство, вера — это также чувство, но в обоих случаях человек только заглядывает в недоступную для него бесконечность. Чувство Бога и природы — это тоска по гармонии, недоступной человеку, по крайней мере современному» [Piwińska, 1984, 568]. Человек эпохи романтизма всегда стремится к природе, в которой все живо, все переплетено, ничто не существует вне связей со всем миром и все пронизано духом. Она была для романтиков одиссеей духа: «Натура — не вне духа, она ему не противопоставлена, она — в нем, дух — ее основа, истина и двигатель» [Cieszkowski, 1977, 294].

Потому природа — это и философия романтика. Наделенная духовностью, она выводит человека в космос романтических идей, приближает к гармонии мироздания, к его тайне. Вера в тайну природы была неизменной: «Każdy cud chcesz tłumaczyć; biegaj do rozumu... / Lecz natura, jak człowiek, ma swe tajemnice, / Które nie tylko chowa przed oczami tłumu, / Ale żadnemu księdzu i mędrcom nie wyzna» [Mickiewicz, 1955, 71] — «Чудес не ждешь? Так жди от разума ответа! / Природа, как и мы, таит свои секреты. / Не могут разрешить кое-каких вопросов / Не только простаки, но — ксендз, мудрец, философ!» [Мицкевич, 1952, 82]. Природа не мертва и полна тайной жизни: «Мир значит как скелет? Но кто ж привел в движенье / Все эти тайные соединенья? ... Когда б сорвал ты с глаз земное покрывало, / То не одна бы жизнь перед тобою встала!» [Мицкевич, 1952, 100] — «Świat ten jest bez duszy? Żyje, lecz żyje tylko jak kościotrup nagi... Gdyby z twych oczu ziemskie odpadło nakrycie, / Obaczyłbyś niejedno wkoło siebie życie» [Mickiewicz, 1955, 92].

Каждый романтический герой не только теоретизирует по поводу природы, он постоянно стремится «na wiatry! / Na gaje!» [Mickiewicz, 1893, 16]. Культ природы сделал обязательными прогулки и путешествия: «Я точно не знаю, почему называю его поэтом: или за живой взор, или за частую рассеянность, или за то, что он любит одинокие прогулки» [Kraśiński, 1973, 2, 629]. Герой романтизма всегда ищет единения на

лоне природы, как Густав из I части «Дзядов», который знает, что в лесу никто не спугнет его мечту, не увидит его слез и не услышит вздохов.

Человек эпохи романтизма не мог жить без идеала, который есть «высшее божественное вдохновение, это искра небесного чувства в груди человека, способная в каждом обычном явлении отметить высший замысел» [Dembowski, 1955, 228]. Идеал возвышал человека, поднимал над реальностью, и тогда он был способен осмыслить эту реальность. Только идеал был основой и источником всякой человеческой деятельности. Чтобы его найти, человек должен был иметь способность к творчеству, к оригинальному восприятию мира. Прежде всего это был удел поэта, которого Словацкий называл духом слова. Он, как и всякий художник, был излюбленным героем романтических произведений. К. Н. Батюшков писал, что совершенно необходимо, «чтобы поэту предписали особенной образ жизни, *пиитическую диэтику*; одним словом, чтобы сделали науку из жизни стихотворцев» [Батюшков, 1977, 22]. Об этой «науке» в XX в. так говорил Томас Манн: «Жизнь художника стала парадигмой формирования всех судеб, классическим поводом для глубокой взволнованности тем, что зовется становлением, развитием предназначенностью, да такова она, должно быть, и есть» [Манн, 1959, 54].

Поэт служил образцом для людей, не отмеченных талантами. Они, подражая ему, стремились к идеальной, особенной жизни, подражали искусству и стилизовали под него свою жизнь, высвобождали в ней, говоря словами Ф. Шлегеля, дух поэзии. Сами поэты взирали на свою жизнь сквозь призму поэзии. Так, Красиньский полагал, что «жизнь поэта-романтика должна быть романтической. Хотя она и может течь без множества событий, но все же требует, чтобы они были чистыми и окрыляли душу» (цит. по: [Pini, 53]).

Романтический герой всегда способен к восприятию творчества. Он преклоняется не только перед поэзией, которая объявляется сокровищницей жизни, Ноевым ковчегом: «Пока она жива, мы не погибнем» [Klaczko, 1912, 175]. Он на недостижимую ступень ставит музыку, которая объявлялась стихией природы, отражением музыки сфер. Музыка — это «предельное проявление духа, утонченнейшая стихия, из которой, как из невидимого ручья, черпают себе пищу потаеннейшие грезы души» [Вакенродер, 1980, 80]. Отношение к музыке проецировалось на героев и особенно героинь, которые часто музицировали.

Но все же чтение было главным их занятием. З. Лемпицкий называл чтение архиромантическим. «Чтение для движения романтиков — это фундаментальный акт, функция, благодаря которой происходит ассимиляция материала, необходимого романтикам для жизни и дей-

ствия» [Łempicki, 1966, 350]. Ф. Шлегель однажды назвал романтизм эпохой книг.

Романтический герой — это тонко чувствующий читатель, выстраивающий свою жизнь по книгам. I часть «Дзядов» открывается развернутой ремаркой, отмечающей, что в комнате Девы есть не только зеркало и фортепиано, но и «ksiąg mnóstwo». Здесь, следовательно, присутствуют основные знаки романтической культуры, среди которых выделена книга. Дева только что отложила роман и произносит настоящую похвалу чтению. Она обижается на свечу, погасшую не вовремя, и восклицает: «Walerio! Gustawie! Anielski Gustawie! ...A przez sen — będę z wami, / Pan Bóg wie dopóki!» [Mickiewicz, 1893, 3], т. е. называет имена героев известного романа де Крюденер «Валерия». Это ее выступление вбирает в себя такие смысловые оппозиции, как жизнь / смерть, герой / толпа, мечта / реальность.

Восхищаясь великим чувством любви, соединяющей романских героев, Дева говорит, что от жизни она всегда уходит к книгам-мечтам, как тот, кого буря занесла на дикий остров, где он тщетно ищет близкое ему существо. То, что книга скрывает в себе иные миры, что она, по сути дела, иллюзорна, подчеркивается наименованием книжных героев теньями: «Zamieszkałym wśród cieniów zmyślonego świata / Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata» [Там же, 4]. Так книга задает тему романтического одиночества. В ней можно спрятать свою душу, укрыться от жизни: «A jeżeli do grobu wstęp dla nas zawarty, / Pochowajmy swą duszę za życia w te karty» [Там же]. Тема одиночества усиливается и превращается в мотив мнимой смерти, означающий полную оторванность романтической героини от реальности — она прячется от нее за книжными страницами. Из этой погруженности в идеальный мир идет путь в Элизиум.

Второй раз тема чтения реализуется в IV части «Дзядов». Густав вспоминает о книгах, которые он когда-то читал, рассказывает о том, какую роль они сыграли в его судьбе. Он очерчивает свой круг чтения, называя «Вертера» Гёте, «Новую Элоизу» Руссо, «Валерию» де Крюденер — тот самый роман, которым восхищается Дева из I части «Дзядов». Таким образом, персонажи Мицкевича находятся в одном круге чтения. Названия произведений, включенные в поэму, придают ей новые смысловые оттенки, утверждают ее место в пространстве романтической культуры.

Густав говорит, что возвышенной любви его учили романы. «Młodości mojej niebo i tortury! / One zwichnęły osadę mych skrzydeł / I wyłamały do gógu, / Że już nie mogłem na doł skrócić lotu» [Mickiewicz, 1955, 47] — «О юности моей и небо и мученье! / В тех муках исковерканы жестоко / Вот



этих крыльев основанья. / Годятся крылья лишь парить высоко. / И нет в них силы долу устремиться» [Мицкевич, 1952, 61]. Сравнивая жизнь с идеалом, он обретает возлюбленную, отвечающую «книжным» требованиям, но проклинает книги, разбившие его жизнь: «*Ty mnie zabijeś! ty mnie nauczyłeś czytać! / ...Ty dla mnie ziemię piekłem zrobiłeś i rajem! / A to jest tylko ziemia!*» [Mickiewicz, 1955, 73] — «Читать меня учил ты, / И книги чудные передо мной раскрыл ты, / И книгу естества... Вот этим и убил ты! / Ведь адом сделал мир ты для меня... и раем! / А это — лишь земля!» [Мицкевич, 1952, 84]. В этих проклятиях слышится тоска по идеалу. Слова Густава подтверждают догадку Жан-Поля о том, что «фантазия читателя за время своего короткого полета растет быстрее, чем фантазия писателя...» [Жан-Поль, 1981, 273].

Значимой в характеристике романтического героя была молодость, воспринимавшаяся как символ всего самого прекрасного. «Это слово, гармоничное, как пение ангелов, мощное, как стон осужденных, это добродетель и величие, любовь и мудрость, творчество — все в одном порыве страсти; молодость — это божественное слово, прочувствованное, если не понятое каждым, кто достоин называться человеком» [Dem-bowski, 1955, 3, 71]. Как видим, понятие молодости вбирало в себе все ценностные смыслы романтизма. Через него романтики описывали свою эпоху. К. Бродзинский сравнивал с юностью романтизм, видел в нем стремление старого мира к обновлению, желание ощутить себя молодым. Мицкевич, автор «Оды к молодости», в I части «Дзядов» назвал новое поколение невинными чародеями.

В молодости возможно все то, что не дано в другие поры жизни. Любовь человек может пережить лишь в молодости: «*Jedna tylko jest iskra w człowieku, / Raz tylko w mlodosianym zapala się wieku*» [Mickiewicz, 1955, 62] — «Искра, что таится в человеке, / Горит лишь раз, в его молодые годы» [Мицкевич, 1952, 74]. Молодость священна, но она проходит. Чтобы она длилась вечно, нужно умереть молодым. Мицкевич вводит в круг героев «Дзядов-представления» Старца, который, вспоминая свою жизнь, говорит, что все уходит из жизни, даже тоска, и что он уже готов к могиле. Благословляя внука, он просит Господа дать ему умереть молодым. Так и с молодостью, а не только с любовью, сталкивается тема смерти.

Красиньский задумывал «Не-Божественную Комедию», намереваясь построить следующий ряд: юность — зрелость — старость. В первой части является Юноша, во второй, которую можно считать собственно «Комедией», Муж. В третьей поэт замышлял вывести Старца. Он повторил бы образ Юноши, но без присущих юности смятений и борьбы. Испове-

дую всеобщее для романтиков почти религиозное отношение к молодости, поэт даже называл последнюю часть предполагаемой трилогии поэмой о молодости, которая в образе Старца явится в более высокой и развитой форме.

Несмотря на молодость, романтический герой был готов жить в прошлом и всегда знал цену воспоминаниям. Девица из I части «Дзядов», мечтая о великой любви, надеется, что будущие воспоминания вселят в ее жизнь прошлое. Тогда бы можно было радоваться будущему. Другой персонаж этой части поэмы, Колдун, особо говорит о тех, кто вспоминает прошлое. Юноши также знают, что стоят посередине жизни — между радостей и печалей. Юность здесь программно противопоставлена старости.

Тема прошлого в историческом аспекте подробно разработана Краси́ньским в «Не-Божественной Комедии». Настоящее романтики видели как сложение прошлого и будущего. Они постоянно переходили от предчувствий к воспоминаниям. Настоящего времени они не признавали: «Не есть ли настоящее время аллегорией? Кто действительно в это верит, тот скажет: нет настоящего времени. Время было или будет. Оно никогда не есть. Всегда развивается» [Mochnicki, 1923, 7]. О будущем чаще говорили в связи с прогрессом, с развитием человечества. Его воспринимали как проекцию работы абсолютного разума. Мицкевич видел цель поэзии в воплощении форм будущего, Краси́ньский называл себя человеком будущего, а не прошлого.

Мы уже говорили о том, что романтический герой должен быть странным. Иногда эта странность граничила с безумием. Безумие в ту эпоху воспринималось как форма неприятия чуждого холодного мира, лишённого идеи и чувств. Оно представлялось максимальным проявлением индивидуального начала и незаурядности, господства чувств над разумом. Человек с ненормальной психикой нарушал требования здравого смысла, протестовал против предрассудков. Безумие поэтому виделось как способ манифестации общественных позиций. «Безумцы выключены из общества; они не могут представлять конформистские идеи, которые постепенно уничтожают пропасть между действительностью и идеалом. Их бунт против порядка носит тотальный характер» [Kowalczyk, 1977, 73].

Безумие в романтической системе ценностей ассоциировалось с творчеством. Потому поэт мог объявляться божественным безумцем: «Состояние сумасшедшего не имеет ли сходство с состоянием поэта, всякого гения-изобретателя?» [Одоевский, 1975, 25]. Считалось, что, когда он отдается творчеству, его охватывает божественное безумие. Он «творит в

беспамятстве, оттого все в нем мыслимо» [Новалис, 1980, 95]. Безумие для романтиков было «высшей ступенью человеческого умственного инстинкта» [Одоевский, 1975, 25]. Следовательно, категория разума участвовала в сложении комплекса значений, приписываемых безумию. Оно есть крайняя степень отчуждения от общества и знаменательно также тем, что имеет непосредственное отношение к комическому, так как все меняет местами, переворачивает, заставляет по-новому взглянуть на чувственный мир, т. е. служит приему отстранения. «Юмор по видимости граничит с безумием, которое лишается здравого смысла и рассудка по природе...» [Жан-Поль, 1981, 162].

Сквозь призму безумия, отрицающего общепринятый смысл жизни, привычную систему ценностей, романтики стремились по-новому взглянуть на мир. Интерес к безумию — это не только тяготение к странному, непонятному, к тем тайным силам, которые управляют человеком не таким, как все, человеком, который впадает «в черную меланхолию, перемежающуюся приступами яростного бешенства» [Гофман, 1984, 45], бродит по лесам, пугая людей, пророчествует и проч. Сумасшествие открывало романтикам безграничные возможности представить мир иначе, лишив его привычных очертаний. Романтики искали тонкие нити, связывающие обыкновенный здравый смысл и безумие, пытались разгадать тайны человеческой души. У безумца чувства преобладают над разумом, что особенно привлекало романтиков.

На безумие Густава есть ряд намеков в IV части «Дзядов». Таким его видит Священник: «On ma gozum romieszany» [Mickiewicz, 1955, 49] — «С ума сошел, бедняжка!» [Мицкевич, 1952, 63]. Иногда кажется, что двойственная природа этого персонажа, посетившего земной мир и находящегося в стране смерти, как бы отступает на второй план, а на первый выходит герой-безумец. Он не однозначен в этой своей характеристике, так как аллюзии мифологического свойства все же не снимаются. На возможное безумие Густава указывают не только сбивчивые речи и неадекватное поведение, но и костюм из лохмотьев и цветов. Как он сам говорит, он повторяет облик деревенской сумасшедшей, увиденной им когда-то в детстве. Именно поэтому образ Густава двойствен. Как «просто» сумасшедший и как гость из того мира, он все равно лишний на этом свете. Иногда этого героя трактуют только как безумца, и это определяет некоторые театральные интерпретации «Дзядов», что представляется совершенно неверным и упрощенным.

В сознании Густава путаются действительность и мечты, а отдельные воспоминания повторяются почти автоматически, но он искренне тоскует по непреходящему чувству. Безумие стягивает в себе и другие мотивы

вы. Они концентрируются в одном символе, о котором мы уже говорили, — еловой ветви, этом единственном друге Густава.

Также сходит с ума жена Хенрыка в «Не-Божественной Комедии» Красиньского. Она теряет разум, посвящая на крестинах своего сына в поэты. Затем заканчивает свою жизнь в сумасшедшем доме. Ее безумие «реально» и не имеет мифологической подосновы. Оно соотносимо с миром лечебниц, принудительным режимом водных процедур, равнодушными врачами и несчастными больными. Красиньский не боится ввести в романтическую «Комедию» прозу жизни. Его героиня сидит в настоящем сумасшедшем доме с зарешеченными окнами. В ее палате слышны крики безумцев. Один провозглашает себя королем, другой — Богом, кто-то из них призывает к свободе и возвещает Страшный суд. Под эти призывы, так и не найдя успокоения в жизни, Мария умирает, предсказывая всемирную катастрофу. Перед ее взором встает Бог, бросающий крест в пропасть. Эти ее слова, произносимые в бреду, зеркально отражаются в финале «Комедии». Так с темой безумия сочетается тема богоборческая. Мицкевич, разбирая «Не-Божественную Комедию» в «Лекциях по славянской литературе», указал на то, что в словах безумных «бурлит мысль будущего. Это источники в вулканических горах; слова безумных — столбы дыма, подымающиеся из расщелин. Это зародыш будущего безумного, сатанинского мира» [Mickiewicz, 1955, 11, 71].

Очевидно, что романтический герой может быть охарактеризован иначе, но выдающиеся произведения польского романтизма, как и философии того времени, очерчивают именно такой его образ, который может дополняться и другими чертами, так как на самом деле он — вечно изменяющийся. Именно связь человека с духом, жажда свободы, возведение любви на недостижимую высоту, преклонение перед искусством и поэтом, культ природы являются его доминирующими чертами. Он не отделен от божественного начала. Знает он и мощь сил зла.

\* \* \*

Образ человека можно рассматривать в самых разных аспектах. Один из них — это аспект национального, который обычно предполагает сравнение. «Как представляется, в создании этнического стереотипа не обходится без *зеркала*, причем подставляют это зеркало *чужие*. Соответственно оказывается, что это не *мы сами* (и как субъект, и как объект), а наше *отражение в зеркале чужом* воспринимается как аутентичное и самое «правильное»» [Цивьян, 2001, 11]. Но бывает и так, что такие характеристики складываются из воззрений на самих себя, хотя подспудно пред-

ставления о чужом в них, конечно, присутствуют. Анализ этих воззрений разрешает представить, какими чертами наделяется человек, каким он хочет видеть себя и что в себе отрицает. Обычно это черты условные, из которых складывается образ желаемый, комплиментарный. Или, напротив, этот образ пишется в критическом освещении, — тогда проступают его негативные черты.



## Национальный автопортрет

Подобные самоописания можно назвать автопортретом, естественно, в переносном смысле. Автопортрет изображает личность, человека в обобщенном виде. Он раскрывает «отношение к собственной личности, к своему народу, к своей истории во множестве отдельных случаев. Подобно тому, как автопортрет художника в большинстве случаев представляет нам личность изображенного точнее и подробнее, чем любой портрет того же человека, исполненный третьим лицом, хотя бы уже в силу того, что к информации, заложенной в самом изображении лица, добавляется информация о творческой манере автора, которые усиливают друг друга» [Громова, 1999, 58].

Автопортреты более активно писались в эпохи, отличавшиеся тенденцией к рубрикации и классификации. Затем они основывались на сравнении. В Новое время задача написать самого себя с точки зрения национального довольно редко ставится в литературе и искусстве. В основном, авторы бывают нацелены на психологические или социальные характеристики. Это не значит, что задача создания национального автопортрета полностью уходит. Она, например, решается в публицистике.

Автопортрет в национальном аспекте сложился не сразу. Так, например, «русский летописец (автор собирательный) воспринимал вообще отдельного человека, кем бы он ни был конкретно (не личность, индивидуальность, а каждого из “человеков”» [Демин, 1999, 12]. Он мало внимания обращал на внешность, которую воспринимал фрагментарно, не различая внешнее и внутреннее. В целом представление древнерусского летописца о человеке было мозаичным. В тех литературах, где была развита мемуаристика, автопортреты появились раньше, как, например, в Чехии [Панек, 1999]. Позднее, уже в эпоху романтизма, авторы самоописаний сосредоточились на идее отражения в каждом человеке на-

ционального начала: «Мир — это отечество, а народы, как люди» [Miśkiewicz, 1955, 27]. Могли их занимать «личности высшего порядка» [Н. О. Лосский], человек какой-либо одной эпохи, конкретная личность, черты которой обобщались, что приводило к созданию национального автопортрета вообще, относящегося уже не только к одному человеку.

Очевидно, что в национальном автопортрете всегда присутствует самооценка, которая, как при оценке отдельного индивидуума, бывает то заниженной, что встречается довольно редко, то завышенной. Так, Ян Длугош, польский хронист, резко оценивал своих современников. Его характеристика польской шляхты отнюдь не комплиментарна. Поляки, пишет он, завистливы и коварны, что хронист объясняет стремлением быть похожими на другие народы, а также влиянием климата и звезд, возможным происхождением поляков от сына Ноя, Хама. Поляков притягивают богатство и слава, но они же смело бросаются в бой за отчизну и презирают смерть. Они не держат слова, зато гостеприимны. Шляхта проматывает огромные наследства. Крестьяне же трудолюбивы, но склонны к пьянству и дракам. В чешских сочинениях XV в., как пишет Г. П. Мельников, также появляется негативный портрет нации. Отрицательные черты здесь объясняются чуждыми влияниями извне. В сочинениях Г. С. Петрова, популярных на рубеже XIX—XX вв., присутствует заниженная оценка русских. Он постоянно указывает на национальные недостатки и «с горечью констатирует, что в России царит повсеместное тупое равнодушие ко всему, и в первую очередь, к собственному жалкому существованию» [Куренная, 1999, 47]. При этом он видит развитие национального начала, подавляемое государством.

Искажения самооценки естественны. Без них обойтись нельзя. Они важны и сами по себе, так как задают угол зрения на человека как носителя национального начала. Они бывают исходной точкой мифологизации его образа. «Люди погружены в то, что мы могли бы назвать мифо-семиотическим совершением» [Михайлов, 1990, 43].

Самоописание в национальном аспекте является органической частью самоописания культуры, без которого, по словам А. В. Михайлова, она не существует: «Образ эпохи складывается из ее “объективности” и ее самоистолкования; но только то и другое уже неразделимо, и “объективность” невычленима из потока самоистолкования» [Михайлов, 1990, 48]. Через автопортрет возможно рассматривать проблему индивидуальности. Она «в истории культуры принадлежит к числу актуальнейших проблем современной исторической мысли. Это проблема одновременно научная и нравственная» [Гуревич, 1990, 3].

Подобные самоописания в национальном аспекте содержатся в художественной литературе, где могут служить осью, на которую нанизы-

вается сюжет. Есть они и в театре, и в кинематографе, где выстраиваются визуальными средствами, и, конечно, в изобразительном искусстве. В них всегда спорят «интересы искусства с интересами антиискусства» [Алпатов, 1974, 6], так как в них заложена и внеэстетическая информация о человеке, в том числе, как носителе этнического, национального сознания. Таким образом, национальная идея и отношение к ней может быть вычленено из самых разных автопортретов.

Присутствуют они и в философии, как у Н. О. Лосского, Н. А. Бердяева, в публицистических выступлениях. Таковым можно считать «Маленькую хрестоматию для взрослых. Мнения русских о самих себе», автор которой, К. Скальковский, составил ее из мнений и отзывов «первоклассных умов». Они, с его точки зрения, помогают «понять сущность русского национального характера, русского человека, русской народной и общественной жизни в наиболее важных ее аспектах» [Ритчик, 1999, 52]. К. Скальковский, как и Г. Петров, указывал на негативные стороны национального сознания.

Создаются национальные автопортреты и в литературной критике. В. Г. Белинский через художественные образы и образ потенциального читателя постоянно выписывал русский национальный автопортрет. Автопортреты формируются и в сфере пропаганды, где непременно идеализируются. Встречаются они в городской культуре, например, в анекдотах на национальную тему, где обязательно сравниваются с портретом представителей других народов. Попадая в зону смеховой культуры, автопортрет необязательно снижается. Часто в нем происходит возвеличение своего. Аналогично обстояло дело и в средневековых фацециях, где за счет унижения чужого приподнимался свой. В подобных текстах, следовательно, необязательно рисуются сниженные автопортреты. Этого никогда не бывает в произведениях, предназначенных для народного чтения, как, например, в словенских «буковниках» [Т. И. Чепелевская].

Выводы о человеке, которые можно извлечь из самых разных текстов, принадлежащих низовой или срединной культуре, мало чем отличаются от тех, которые делаются в высокой культуре. Ценностные ориентации в них сходны. То есть подобный вид самоописания существует решительно на всех уровнях культуры и проводится он одинаково, только разными средствами. Между различными автопортретами существует множество переходов, связей, а также отталкиваний. Они отстоят друг от друга во времени или существуют одновременно. «Каждый народ ищет понять себя, и “Автопортрет” русского, поляка, чеха и т. п. — нарисовать — это осуществить труд национального самоПознания и са-

моСОзнания — труд, который делается каждой национальной культурой на тысячу ладов и с разных сторон. Сократова работа: “познай самого себя” [Гачев, 1999, 204].

Список черт в национальных автопортретах примерно одинаков. Патриотизм, искренность, трудолюбие, храбрость, мужество присваивает себе каждый народ. Могут эти черты, как мы уже сказали, заменяться антитезами в сниженном автопортрете. Если бы они существовали в «оголенном» виде, то были бы мало интересны. Но так как они собираются из истории и мифа, из священного и мирского, так как серьезное начало соседствует в них с элементами народной смеховой культуры, эти черты приобретают полноту. Заметим, что в одних автопортретах степень мифологизации бывает довольно велика. Другие, напротив, стремятся к объективности. В них просвечивают принципы бытового и ритуального поведения. Автопортреты не существуют без такого культурного феномена, как вещь. Таким образом, идея национального, заданная в образе человека, решается через множество культурных кодов.

Естественно, национальный автопортрет не однообразен. Иногда он дается прямо, порой тонет в потоке аллюзий и цитат. В одном на первый план выступают социальные характеристики, переводящиеся в план национального, в другом — превалируют черты нравственные или психологические. Не меньшее значение имеют в автопортретах отсылки к истории, географии. Польские просветители, рассуждая о национальном характере, «руководствовались теорией географического детерминизма, согласно которой физические и духовные качества людей зависят от географического положения и климата» [Филатова, 1999, 129]. Автопортрет может помещаться в сферу сакрального [Лескинен, 1999, 83]. Создаются исторические автопортреты. Тогда самоописания бывают вписаны в историю, обращены в прошлое, т. е. строятся как ретроспективные. Обычно они всегда поднимают ранг автопортретов современных. Это было особенно характерно для эпохи романтизма — удаленность во времени позволяла «очистить» их от позднейших наслоений. В реставрированном виде такой автопортрет предстает, например, в сочинениях К. Бродзиньского [Филатова, 1999, 132]. Проецируются автопортреты в будущее время, особенно в сочинениях утопического типа. Они служат созданию выверенных систем человеческого счастья и благоустройства общества. Помещаются автопортреты и в настоящее время, которое обычно бывает тесно связано с прошлым.

Все варианты автопортретов разрешают обнаружить в них человека как носителя национального самосознания, языка и культуры. «Портрет» культуры проступает в них. Е. Б. Громова остроумно сравнивает на-



циональный автопортрет с библейской притчей, в которой отражаются «глобальные вопросы бытия», принижающие весь священный текст. «Подобно притче, такой факт (самоописания. — Л. С.) становится отправной точкой для понимания и оценки сопряженного с ним историко-культурного пространства» [Громова, 1999, 59].

Автопортреты всегда предназначены для кого-то, имеют или прямо названный адресат, или он только подразумевается. В зависимости от этого черты автопортрета меняются. «Всякий текст (в особенности, художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы называть *образом аудитории...*» [Лотман, 1977, 55]. Эта аудитория может не обладать необходимым набором знаний, которые требуются для проникновения в смыслы автопортрета. Поэтому они искажаются, прочитываются по-своему. Тогда автопортрет обогащается новой интерпретацией, как и в том случае, когда аудитория более просвещенна, нежели автор очередного автопортрета. Он, например, может и не помышлять о высоких обобщениях. При несовпадении ожиданий аудитории, контрасте между ее восприятием и объектом автопортрет все равно остается узнаваемым. Если он попадает в «чужую» аудиторию, то требует развернутых комментариев, ибо остается непонятым.



## Автопортрет славянина по Мицкевичу

Романтики не только создавали психологический портрет человека, связывали его с Богом и дьяволом, ставили в центр Вселенной. Они, занятые идеей национального, примеряли ее к человеку. Человек как носитель национальных или этнических черт интересовал Мицкевича, посвятившего ему в «Лекциях по славянской литературе» немало страниц. В этих «Лекциях» поэт выстроил славянский автопортрет, выделив среди славян поляков и русских. То, что он хотел представить славян в целом, естественно. В разных славянских странах делались такие попытки, например, в Чехии. Ян Коллар считал, что славяне «заслуживают, чтобы «определили и описали их жизнь, характер и свойства, причем как добрые, так и плохие»» [Титова, 1999, 182]. Он полагал, что существует «славянская нация» в целом. Обоснование этому Ян Коллар видел в многочисленности славян и общности их языков.

В течение нескольких лет Мицкевич выступал с лекциями в парижском Коллеж де Франс. Объявив главным предметом исследования литературу, поэт ввел в заблуждение своих слушателей, а затем читателей и исследователей. Действительно, он много говорил о литературе, которая была для него выразителем национального духа, национальной идеи. Этой ее функцией он занимался более основательно, чем литературной формой. Но на самом деле объект поэта был значительно шире. Поэт привлекает материал других искусств, а также языка и истории. Поэтому его «Лекции» перерастают в романтическую историю культуры славянских народов, которую он пишет как поэт и одновременно как исследователь искусства слова.

Мицкевич читал эти лекции, помня о своей миссии романтического поэта-пророка. Усматривал в своем труде тайный высокий смысл, так как объяснял Западу, кто такие славяне, что такое романтическое искусство и как движется история. Мицкевич хотел донести до Европы сведения о славянах, об их современном и прошлом состоянии, с тем чтобы Европа — в первую очередь, Франция — осознала, кто такие славяне, а также предвидела их появление на европейской сцене. Так астрономы заранее знают о перемещении комет и метеоров, правда, рассчитывая их, говорил поэт. Осознавая важность своей миссии, он называл свою кафедру не только трибуной, но и ковчегом спасения. Она в его глазах становилась бастионом и знаменем.

Мицкевич рассчитывал на смешанную аудиторию, одна часть которой — славяне, преимущественно поляки, другая — французы. Ее неоднородность влияла на характер лекций. Поэт старался объединить аудиторию и быть понятным всеми, пытаясь разделить свою точку зрения на материал с аудиторией, разбитой на две части происхождением, историческим и личным опытом. Упрочивая связи с французской ее частью, Мицкевич создавал комплиментарный портрет французов, наделяя их заодно особой способностью проникать в мир славян. Он видел черты, объединяющие славян и французов. Это дух и интуиция, одинаково им присущие. Для них в равной степени значим культ Наполеона, который, по словам поэта, для всех есть совершенное воплощение духа, идеальный человек, лучший комментатор Евангелия и даже архетип нового искусства.

С кафедры Коллеж де Франс Мицкевич говорил о себе, подчеркивая свое польское происхождение, называя себя славянином и свидетелем движения, которое переживает разум и душа западных народов. Свой исторический и национальный опыт он вписывал в круг славянства, утверждая, что говорит от имени всех славян — поляков, русских, чехов,

сербов, иллирийцев. Он был уверен, что отвечает на призыв славянского духа, что он голос славянского духа. Поэт знал, что должен сказать о славянах то, что еще не сказано, потому что имеет на это право. Его собственная личность, его душа — главное свидетельство личности славян, которую не выявят никакие книги и никакие системы. Он даже готов кричать с кафедры, и этот крик станет воплем души измученных славянских народов. Право поэта говорить от всех славян освящено свыше. Ему дано услышать глас Божий, его ведет Провидение. При этом Мицкевич заявляет, что смотрит на славян глазами французов.

«Лекции» его многослойны и в некотором роде противоречивы. Условно в них можно выделить несколько тематических рядов. Темы языка, истории, литературы образуют историко-филологический ряд. Присутствует также тематический ряд искусства. Поэт обращается к театру, архитектуре, живописи, музыке и даже хореографии. Все эти виды искусства едины, так как выражают дух и свидетельствуют о цельности познания мира.

Романтики превыше всего ставили музыку. По мысли Мицкевича, именно музыка происходит из нематериального элемента, но воздействует на материю, умирняя ее и одерживая победу над животными ее силами. Она высвобождает дух. Не менее занимала поэта живопись и скульптура. Мицкевич полагал, что живопись — это не призвание славян. То, что могут передать краски, мрамор и бронза, они постоянно носят в своей душе и потому не чувствуют потребности в живописных и скульптурных копиях невыразимого. Также Ю. Клячко считал, что «художества никогда не цвели в Речи Посполитой, и даже если будут существовать отдельные таланты (Родаковский, например), то этот мнимый расцвет искусств ничего не даст тому главному, что должно подчинить себе чувства и мысли польского общества» [Klaczko, 1912, 175]. Дух, который способна выразить скульптура, тесно связан с земным началом. Она не может подняться до высот живописи, тем более слова. В таком ключе Мицкевич размышлял о живописи и скульптуре. К. Бродзиньский посвятил танцу особый трактат, расшифровывая его смыслы через политический код. Мицкевич не строил прямые аналогии подобного рода, но считал танец способным наравне с другими искусствами выразить дух народа.

Он писал не только о разных искусствах, но затрагивал проблемы современной философии, углублялся в исторические, этнические, религиозные вопросы, политику. Подобный синтез тем свойствен романтикам, стремившимся соединить средства художественного отображения и научное познание мира. Романтизм тяготел к философии, которая объяв-

лялась стихией, основой и первоэлементом. От нее ожидали «нового знания», развития, роста, вхождения в жизнь. Как философия тяготела к искусству, так искусство стремилось к философии, а также к точным и естественным наукам. Многие термины этих наук вошли в художественный язык романтизма. Многие законы естественных наук были перенесены на человека и на историю. Были усмотрены, например, сходжения между физическими законами мира и отношениями между людьми. В явлениях магнетизма увидели сходство с миром чувств. Химия открыла тайны перехода от неживой природы к жизни духа. Минералогия давала определения типов литературы. Все эти науки, в том числе и математику, романтики наделяли поэтическим началом. Они всегда мечтали об универсальной науке, стремились к всеохватности, энциклопедичности [Вайнштейн, 1994, 58—65]. Были уверены в том, что должна существовать некая единая, всеобъемлющая наука, которой будет подвластно все в природе и которая выявит связь между отдельными ее элементами. В романтизме искусство не было обособлено от научного видения мира.

В свете сказанного понятно, что Мицкевич также стремился к синтезу, что и позволило ему создать романтическую энциклопедию культуры. Этот синтез был особым, так как поэт слил воедино романтическое видение человека, искусства, общества. Научный подход у него нерасторжим с поэтическим. Поэтому он смело соотносил факты истории, литературы, живописи, политики, истории религии, видя в них глубинный рост духа.

«Лекции», будучи синтезом, в то же время являются славистическим исследованием. В них рассматриваются хроники и летописи, «Слово о полку Игореве», славянская мифология. Особенно притягивают поэта поверья, связанные с вурдалаками и упырями, обычаи и обряды. У него немало фантастических домыслов, но также и научных предвидений, оправдавших себя в дальнейшем. Он не стремится к идеальной точности, свободно обращается с «верхним слоем» истории и литературы. Конечно, зависит Мицкевич и от состояния современной ему науки. Он допускает «внешние» ошибки, делает экстравагантные интерпретации и, тем не менее, выстраивает обобщенный образ славянина, смешивая историю и современность, народную культуру и искусство романтизма. Он помещает этот образ в настоящее, прошедшее и будущее. Он вырисовывается у него, когда он разбирает поэму А. Мальчевского и когда пишет о политике Ивана Грозного.

Анализ национальной идеи в связи с конкретным человеком выделяется в «Лекциях» как важная составляющая самоописания культуры эпохи романтизма. Поэт уверен в том, что чтение книг и изучение истории

не так важны для понимания славянства. «За текст (обратим внимание на использование будущего семиотического термина. — Л. С.) мы приняли человека, книги же сочли комментариями» [Mickiewicz, 1955, XI, 352]. Главное — прозреть в человеке те черты, которые являются национальными.

Мицкевич предлагает и в себе увидеть идеального славянина. Свой автопортрет он совмещает с портретами исторических персонажей разных эпох, известных в славянском мире, королей и знаменитых воинов. Рядом с ними возникают портретные наброски простых людей с подробностями их повседневной жизни. Мицкевич рисует картинки славного сарматского прошлого. Здесь и восточный стиль одежды, и толпы слуг и вооруженной шляхты, прибывшей на сеймы под хоругвями и разбившей лагерь под открытым небом. Эти «картинки» оживают с введением словесных характеристик, которыми поэт наделяет многих исторических персонажей. Мицкевич, оставляя за собой право сочинять, пишет: «Это почти те самые слова, или по крайней мере смысл слов, написанных прусскими хронистами той эпохи» [Mickiewicz, 1955, IX, 20]. Образ поэта, следовательно, дополняется историческими экскурсами. Кроме того, над ними надстраивается идеальный образ славянина. Так автопортрет славянина выстраивается из трех ипостасей, взглядевшись в которые, славяне лучше будут знать себя, и их поймет Европа. Так считает поэт.

Он интуитивно нащупывает основы национального и общеславянского, не систематизирует их окончательно, как и подобает романтику. Может быть, в этом Мицкевич видит свою основную задачу. Она явно заключалась не только в том, чтобы дать картину древней истории славян, рассмотреть родство их языков, объяснить, в чем состоит значение творчества великих польских романтиков. Размытость задач разного порядка поэт считал типично славянским явлением — для славян каждое выдающееся литературное произведение всегда и религиозное, и политическое. Потому и черты славянского автопортрета разбросаны по всем «Лекциям». Поэт часто повторяет одни и те же положения, не стремится к избытию «внешних» фактов. Он часто опускает даже выдающиеся события и имена, если они не работают на его концепцию.

Мицкевич пишет поэтическую историю славян, старательно отделяя те факты, которые, с его точки зрения, мало что значат из-за своей материальности. Он декларирует особое символическое отношение к истории, уверенный в том, что за войнами и трактатами скрываются «внутренние» факты и «тайная» история. Эта «тайная» история различна у разных народов, так как она есть идея, стремящаяся к реализации. Эта идея так сильно вошла в славянский дух, что без нее нельзя понять славян.

Рассуждая о передвижении древних славян, поэт настаивает на том, что они не любили путешествовать, страшились неизведанных дорог, опасались нового и больше всего на свете хотели сидеть на месте и иметь крышу над головой. Мицкевич может позволить себе такие операции с историческим материалом, так как его осеняет вдохновение. Он ведь способен проникнуть в глубины славянского духа, присутствующего в истории. Порой он сетует на отсутствие консультантов и славянских книг. В критические моменты консультанты, правда, находились, но не всегда кстати, как считает поэт. Отсутствие нужной научной литературы он возмещал творческой интуицией.

Мицкевич пишет свою историю, вглядывается в нее сквозь призму национального, стремится обнаружить в ней истоки славянства. История ведет славянина по жизни, формирует его дух. Потому поэт рассматривает прошлое, настоящее и будущее славян, обращаясь к истории древней и современной, выискивая тайные сходства между отдельными историческими событиями. Он вчитывается в историю разных эпох, соединяя их, углубляясь в основы славянского миропорядка, в архаическую систему ценностей. Здесь можно вспомнить слова Л. П. Карсавина, утверждавшего, что за физическими воздействиями людей друг на друга «протекают психические факты, которые для историка только и существенны. (...) Не развитие крупного землевладения, крепостнических отношений, не количество рабов является предметом истории, а то, что за всем этим скрывается, социально-психическое» [Карсавин, 1923, 97].

В «Лекциях» Мицкевич описывает славян как целостное единство. Он также дает характеристики отдельным славянским народам, но более всего его занимает славянство в целом. Он видит славянские споры, рознь и даже вражду, но утверждает, что они не мешают высшему, внутреннему единению. Славяне — «это сыны одной отчизны, в лоне ее зародилось несколько разных народов, притом народов, разделенных страстями и стремлениями, даже враждебно настроенных друг к другу» [Mickiewicz, 1955, X, 7]. Они спорят, враждуют, но никогда не забывают о своей общности. В литературе, в языке «без взаимного недоверия могут встретиться поляк и русский, чех-гусит и чех-католик, моравский брат и афонский монах, иллириец, пользующийся глаголицей, и серб, пишущий кириллицей, литвин и казак» [Mickiewicz, 1955, VIII, 23]. Потому Россия не решит свои проблемы без Польши, она нужна ей, а Польша и Россия, в свою очередь, не обойдутся без Чехии.

Как явствует из сказанного, по мнению поэта, единство славян подерживает языковое родство. Славянским языкам он уделяет огромное внимание, выступая, конечно, не столько как лингвист, сколько как по-

эт, хотя сам он уверен в том, что его «Лекции» можно считать попыткой создания «общей грамматики славянских диалектов». В поле зрения Мицкевича находятся многие современные ему лингвистические труды. Он выстраивает филологические экскурсы в соответствии с наукой своего времени, огромное место отводит генезису славянских языков, что соответствует основным задачам языкознания эпохи романтизма. Мицкевич полагает, что в древности существовал язык общеславянский, который он метафорически именует деревом, давшим два языка, «dwa rpie z tego samego drzewa» [Там же, 92]. Это языки Чехов-Лехов и Руси. Языки южных славян не принимаются во внимание. Общий язык славян разделится на множество диалектов, которые в своем развитии независимы друг от друга, но имеют признаки общности. Это все формы одного языка, который выступает у разных народов на разных ступенях развития. Изучение славянских языков, полагает поэт, многое способно прояснить в философии и истории языка, в науке филологии.

Поэт рассуждает о происхождении славянских языков и диалектов, связывая их судьбу с политикой и историей. Политические изменения в XV в. изменили, с его точки зрения, отношения славянских языков, раздвинули их границы и решили судьбу диалектов. Вообще, между политикой и эволюцией языков Мицкевич видит значительное сходство. История языка, по его словам, подлежит тем же законам, что и политическая жизнь. Происхождение того и другого всегда таинственно. Их сила заключается в духовной идее. Развитие их долгое время невидимо, так как и язык, и политическая система движутся во времени очень медленно. Их изменения не сразу становятся явными.

В рассуждениях о славянских языках Мицкевич использует множество метафор, сравнивая язык и природу, язык и семью. Славянские языки у него подобны простой славянской природе. Они близнецы-братья, чрезвычайно похожие, но один из них светловолосый, а другой — темноволосый. Языки-братья по мере своего развития разнятся друг от друга, удаляясь от общего корня. Поэт делает головокружительные этимологические реконструкции, которыми так увлекались лингвисты того времени, историки и поэты [Михайлов, 1989, 39—40]. Наряду с фантастическими выводами, например, об ассирийских славянах, у него существуют научные догадки, если не сказать, предвидения. Поэт пронизательно пишет о первозданности языка Полесья, хранящего подлинный славянский дух.

Филологические экскурсы Мицкевича сводимы к одной задаче — доказать единство славянских языков, их общность. Поэт уверен в том, что когда-то существовал единый язык славян, что все славянские языки

возводятся к одному-единственному слову (вспомним четыре элемента Н. Я. Марра). Языковое единство — прочная основа общности славян.

Как различные славянские народы сливаются в единое целое, в том числе благодаря языку, так и образы славянина и славянства у Мицкевича едины. Эта неразличимость есть знак единства человека и народа. Они соотносятся не как малая и большая величины. Они совпадают, так как народ — это тоже человек, страдающий, тоскующий, человек свободного духа. Слияние двух понятий вызывает к жизни новое образование — человек-народ. Их черты общие. Например, все славяне и каждый в отдельности добры, мужественны и богобоязненны. Мицкевич полагает, что черты человека-народа подкрепляются особенностями отношения славян к общественной жизни. Они легко растворяются в обществе, подчиняются ему, и личность славянина спокойно отходит на второй план.

Эта идея позволяет сравнить действия и стремления отдельного человека и народа в целом: «Как у индивидуального человека основой всей его политической или литературной деятельности есть некое чувство, которое народ выражает одним словом, называя одного добродетельным, другого жадным, третьего гордым и проч., и в этом наименовании, если оно дано верно, можно найти объяснения всем действиям человека, — так и основой потребностей и стремлений национальных есть определенная идея, определенное общее чувство» [Mickiewicz, 1955, VI, 67]. Соответствия человека и народа на этом не кончаются.

Народы, как и человек, знают время расцвета, зрелости, старости, болезней, смерти. Такое биологическое восприятие распространялось в эпоху романтизма на историю, культуру, язык. Романтики усматривали в историческом развитии детство, юность, зрелость, старость. Они обогащали исторический антропоморфизм сравнением истории с миром природы, переносили на нее этапы зарождения, созревания, увядания. Тогда язык рассматривался как живой организм, способный к росту и умиранию. Свою собственную культуру романтики сравнивали с юностью, которую вновь стремится прожить старый мир.

Славяне в представлении Мицкевича — это молодые народы, и им дано многое. «Молодые народы быстро формируются, редко полностью осознавая свое бытие и его перемены» [Mickiewicz, 1955, VIII, 20]. Именно молодости, по мысли поэта, недостает современной Европе. Наделяя славян молодостью, он также приписывает им библейскую древность. Так древность и молодость создают антитетическое единство. Мицкевич уводит славян далеко в Азию, в Ассирию, колыбель всех цивилизаций. Он не раз говорит об ассирийских славянах и выражает уве-



ренность в том, что если бы сохранилось изображение Навуходоносора, то было бы известно, как выглядели древние славяне.

Поэт расселяет славян по всей Европе. В древности они, как он считает, жили не только на балтийских и германских землях, но и в современной Венеции, на севере Италии, а также в Бельгии. Поэт отыскивает славянские следы среди этрусков. Внимательно прислушивается к словам различных древних языков, стараясь угадать в их фонетическом строе славянские отзвуки.

Поставив знак равенства между человеком и народом, придав славянам черты молодости, Мицкевич выполняет требования романтической поэтики, а затем конкретизирует их, предлагая слушателям и читателям своих «Лекций» внешний портрет славянина. Так происходит слияние научного и художественного подхода к объекту описания, и в нем выделяется тенденция к наглядности, визуальности. Несмотря на это, портрет не получается живописным. Чаще всего он сводится к сухому перечню отдельных антропологических черт. В «Лекциях» нет лирических зарисовок древней или современной славянской жизни. Анализ внешних черт славянина Мицкевич подчиняет единой задаче — созданию концепции славянства, в которой доминируют такие категории, как дух, слово, национальное предназначение.

Поэт почти что мельком говорит о внешнем виде славян. Они рослые, светловолосые, с голубыми широко открытыми глазами, правда, не очень большими. Напомним, что примерно так же поэт описывает русских в «Отрывке III части «Дзядов»». У них прямые недлинные ноги, широкие плечи. Есть и темноволосые славяне, не такие сильные, как светловолосые. У них у всех форма головы явно тяготеет к «квадратной», а не «овальной» — видимо, так выявляется признак долихоцефалии. У славян крепкие руки, достаточно четко очерченный рот, но не такой, как у персов, например. Как видим, внешний облик славянина очень условен и построен по принципу перечисления отдельных признаков, которые явно не складываются в единый образ, пусть и на антропологической основе.

Мицкевич оживляет внешний облик славянина через сравнение, на основе оппозиции свой / чужой. В перекрестье сравнений с другими народами формируются представления о самих себе. Эти сравнения поэту нужны для того, чтобы «оживить» внешний облик славянина. Под пером Мицкевича литовцы, например, оказываются гораздо менее симпатичными, чем славяне, которые, соответственно, в этом противопоставлении выигрывают, теряя схематичность. У литовцев не такой высокий лоб, не такие большие глаза, вдобавок менее живые, чем у славян. Их лица всегда очень бледны.

В условных портретах славян и их окружения просматривается тенденция к созданию потенциальной этногенетической теории. Так, рассуждая о прусах, поэт пишет, что они уже забыли о своем литовском происхождении, и называет их «древними литвинами». Мицкевич отменяет славянский автопортрет портретом татар, в котором нет никакой статичности. Татарин чрезвычайно энергичен, он весь в движении, всю свою жизнь он проводит на коне. У него огромная голова и узкие глаза, излучающие зловещую страсть. Ноги его не такие сильные, как у славян. Весь его облик свидетельствует о том, что он всегда готов к нападению, в отличие от славянина. Так портрет чужого приобретает оценочные характеристики, и внешность становится знаком предполагаемого внутреннего состояния.

Славянам не было присуще резко негативное отношение к чужим. Они не видели в них варваров, подобных животным, как, например, эллины или китайцы. Чужой для славянина — это немой, тот, кто не владеет словом. Так на первый план выходит отношение славян к слову, которое поэт считал основоположным в их характеристике. На первый план он выдвигает сакральную функцию слова, по его мнению, наиболее характерную для славянского мира. Он подтверждает ее многими историческими экскурсами, повествуя, например, о деятельности францисканского ордена в Вильне и об основании монастыря, первыми монахами которого были поляки. Они погибли во время языческого нашествия, и польская земля и польское слово были орошены их святой кровью.

Слово у славян — воплощение духа, оно хранит его и само пронизано таинственной силой. Славяне верят в то, что нечто достаточно назвать, чтобы оно свершилось. Слово для них — вместилище святости и творческой мощи. Славяне через слово постигают и творят мир. Ему они доверяют гораздо больше, чем мелодии или изображению. Особое отношение славян к слову произвольно. Они внутренне связаны со словом, и эту связь Мицкевич усматривает в самом этнониме. Не только народ, но и каждый человек связан со словом, оно сродни ему. Поэт уверяет, что человек — это и есть слово. Во многих славянских языках слова *человек* и *слово* одного корня. Так утверждает Мицкевич, правда, не приводя никаких примеров.

Высоко подняв слово, поэт такую же значимость приписывает искусству слова: «Каждое поэтическое произведение имеет в глубине органическую, таинственную жизнь, по-школьному именуемую чудом, которое, развиваясь, по мере того как ширится произведение, в стихах и песнях пробивается, как легкое дуновение из небесных краев, а в эпосе и драме приобретает образ божества» [Mickiewicz, 1955, XI, 118].

Итак, физический автопортрет не главенствует у Мицкевича. Его гораздо больше занимает духовная характеристика славян, которую он проводит не только через слово. Также для поэта чрезвычайно важна связанность славян с землей. Он вторит мысли Гердера об их приспособленности к земледельческому труду: «Этот народ, очевидно, предназначен для возделывания земли, для трудной крестьянской жизни» [Там же, 58]. Но это не просто труд, а священное деяние. Так прочерчивается еще одна сакральная линия в портрете славянина, отмечается его связь с природой, чрезвычайно существенная для поэта: «Ни у одного народа нет столько знаний о целебности мира природы, о влияниях погоды и атмосферы, сколько их есть у славян» [Mickiewicz, 1955, VII, 48]. Перед тем как возделывать землю, славяне совершают особые обряды (очистительные), испрашивая у высших сил позволения прикоснуться к земле.

Как видим, Мицкевич предпочитает вводить славян в круг сакрального через слово и труд земледельца. Он также создает психологический портрет славян, который никак не зависит от внешнего, физического. Заявленная безотносительность исчезает лишь при рассмотрении античных памятников, в которых, согласно представлениям того времени, запечатлены славяне («Точильщик», «Умирающий гладиатор», фигура на колонне Траяна и даже кариатиды). Сами славяне не создали великих произведений искусства, но послужили моделями для античных памятников, что подтверждают антропологические измерения этих скульптур и наблюдения над современным славянами, полагает Мицкевич. Один предполагаемый славянин жесток и одновременно добродушен. Другой уносится мыслью на родину в минуту смерти. Третий поражает могучей силой. Все они рослые, атлетически сложенные, и всех их пронизывает безмерное страдание и пассивность. Только в этом отрывке «Лекций» физическое начало портретируемого связано с психологическим.

Психологический портрет славян в «Лекциях» развернут и динамичен. Ему сопутствует оценка, отнюдь не только положительная. Из него выводится чисто романтическая концепция славянства в целом. Главное состоит в том, что психологические черты славян подводят их к миру духа.

Кроме того, они описываются как люди мирного нрава. В их языческом пантеоне даже не было бога войны. В древности в их языке отсутствовали слова для обозначения измены и хитрости. Они гуманно обращались с пленными, даруя им свободу; были гостеприимны. У них не было тайного суда. Суд совершался публично и сопровождался мимическим представлением, передающим все детали разбирательства. Здесь

Мицкевич явно апеллирует к судебному театру [Чекоданова, 1993, 197]. Из идиллического состояния покоя славян вытаскивали лишь сыны Одина или кавказские народы.

По своей природе славяне столь миролюбивы, что и теперь они не в состоянии увлечься какой-нибудь «кровожадной» теорией. Им неведомы сильные страсти. Славяне очень незлобивы и легко прощают обиды, равно как и забывают благодеяния, им оказанные. Они спокойны и уравновешенны, хотя способны на порывы души и героические поступки. Славяне не испытывают особой привязанности к роскоши, их больше привлекают развлечения. Они чувствительны, скромны, чрезвычайно религиозны. «Это племя религиозное, племя простое, племя доброе и сильное» [Mickiewicz, 1955, XI, 211]. Напомним, что Н. О. Лосский основной чертой русского народа считал религиозность (воинствующий атеизм, по Лосскому, — также признак религиозности). Он отмечал также способность русских распознавать добро и отделять его от зла [Лосский, 1990, 14].

Мирный, кроткий нрав, связь с природой — общие места почти в любой характеристике любого народа. Мицкевич не особенно сосредоточивается на них и, как бы быстро их проговаривая, последовательно представляет более примечательные, с его точки зрения, черты славянского автопортрета. Он усматривает в нем противоположные, но не исключающие друг друга черты — пассивность и экзальтированность.

Всем славянам свойственна сосредоточенная пассивность. Они предпочитают не вступать в борьбу, не добиваться лучшего, не искать условий для более удобного и выгодного существования. Находясь на своих землях, они не стремятся к захвату чужих территорий. Только русские все время жаждут расширения своих пределов. Славяне не стремятся к переменам, в том числе стараются сохранить устройство общества в первоизданном виде, что мешает, по словам поэта, их объединению, а порой заставляя враждовать.

Славяне способны прервать пассивное состояние только ради свободы. Для нее они готовы жертвовать жизнью. Им присуще чувство достоинства, причем любому человеку — богатому и бедному. В славянском крестьянине нет неуклюжести, грубости, простоватости. Эти черты проступают, если он попадает в маргинальную ситуацию, например, становится лакеем, но «род этот не создан для лакейства» [Mickiewicz, 1955, X, 167].

Награждая славян пассивностью и однородными с ней чертами, Мицкевич на этом не останавливается. Из пассивности он выводит идею о непривязанности славян к земному миру, который не подлежит пере-

дельванию. По концепции поэта, славяне не ввязываются в войны и не слишком озабочены собиранием богатств земных, потому что их тянет к небу и живут они жизнью духа. Развитию этого высокого свойства способствует такая их черта, как экзальтированность. Они способны воспринять возвышенное, тянутся к нему, создают его, во имя его приносят жертвы. «Кто не испытывает восторга, размышляя о высоком и божественном, тот не принадлежит нашему народу (...), тот не поляк, не чистый славянин» [Mickiewicz, 1955, XI, 348].

Экзальтирован бывает не весь народ, а отдельные личности. Это они уходят с проторенных дорог, это им душно в привычной атмосфере. Они находят свои пути и свое окружение, и тогда их энергия становится целенаправленной, а их усилия идут на пользу всему обществу. Экзальтированность проявляется в личностных отношениях, социальных, политических. Эта концепция Мицкевича соотносима с теорией Л. Н. Гумилева о пассионарных личностях, возрождающей романтическую концепцию истории.

Пассивность и экзальтированность сочетаются у славян с сильно развитой интуицией. Это интуиция ведет их не только по жизни чувств, но и по истории. Благодаря ей они проникают в тайны окружающего мира. Славяне доверяют интуиции больше, чем разуму, в отличие от германских и кельтских народов. Интуитивно воспринимают и творят искусство и науку, не нуждаясь в догматах и системах. Они не предаются размышлениям, не сильны в логически выстроенных формах, а также в искусстве, построенном по правилам. Здесь явно просматривается противопоставление романтизма классицизму, стремление опереться на народную культуру в поисках ее нового языка. Зато у славян развито воображение. Они способны возноситься в великую и истинную страну поэзии.

Если бы Мицкевич остановился только на этом уровне, он изменил бы романтической концепции мира и человека. Этого не произошло, так как поэт придал славянскому автопортрету особую глубину, увязав его с ведущей категорией романтизма — с категорией духа. Все черты, определяющие отношение славян к миру природы, к истории, к искусству, приходят в согласие и образуют динамическое единство.

Дух, по Мицкевичу, не есть сумма представлений и мнений отдельных людей. Это нематериальный первоэлемент общества, то, что на самом деле наиболее реально и конкретно. Дух — это «вечная личность» [Там же, 481]. Напомним идею Карсавина о высшей личности, Лосского — о личности высшего порядка. В духе нет дробности, он, как и все

на свете, стремится к синтезу, что отражается в славянской литературе, которая есть и религия, и политика, и сила, и мощь народа. Он существует сам в себе и вселяется то в разум, то в сердце человека.

Дух — это насквозь славянское понятие. Духом, божественным инстинктом славяне наделены в большей степени, чем другие народы. Им присуща склонность ко всему религиозному, глубокому и возвышенному. Дух не ведет их к реальному практическому деланию, к работе разума. Они не склонны к политической жизни. Потому славяне так легко уходят в прошлое, так ясно провидят будущее. Настоящее — это не их удел. Дух славян загадочен и непонятен для чужестранцев. Жизнь духа формируется не в чтении книг, не в изучении различных теорий. Сражения, изгнание, цепи и кандалы — вот школа славянского духа. Он пронизывает разум и сердце каждого славянина, но не поглощается ими. Его нельзя уловить. Это немцы пишут о том, что еще не стало реальным фактом. Славяне на это не способны.

Отправившись в путешествие по славянским странам, трудно что-либо понять. Это не Испания и не Италия, где архитектура выражает дух нации. Путешественники не найдут у славян особых признаков исторической памяти. Вряд ли они обнаружат границы между Литвой и Россией, Польшей и Литвой или места былых сражений. Они не поймут славянского искусства слова, не выкажут к нему почтения, так как и к собственным писателям не испытывают особого пиетета. Воображаемые путешественники не достигнут успеха, пытаясь понять суть политической жизни славян: «Там не услышишь голоса политических страстей, никто не говорит и о международных делах» [Там же, 456]. Славяне настолько равнодушны к общественной жизни, что если у них случится революция, завтра их жизнь будет течь так же, как раньше, — напрасно был уверен поэт. Так он пытался описать различия между славянами и Западом. Его слова свидетельствуют не о том, что жизнь славян бедна и ничем не примечательна, а о том, что есть жизнь истинная о которой знают лишь славяне.

Это жизнь духа. У славян нет ничего выше, чем воспоминания о стране духа, откуда они происходят. Там их истинная родина, там вечно пребывает их душа. Только дух способен пробудить славян к действию, к новой жизни. Дух претворяет славянское искусство в обряд, прежде всего искусство слова, делая его воплощением чаяний всех славян. Способствует научным открытиям, возвышающимся над формальной наукой. Таково открытие Коперника, определившее тип польской науки, в которой интуиция и воображение играют огромную роль.

Значение категории духа столь велико, что само слово *дух* определяет облик славянских языков. Делая поэтическое преувеличение, Мицкевич

уверяет, что примерно треть словарного состава этих языков — производные от него. Ими обозначаются порывы души, стремления, акты воли. Так поэт напрямую связывает язык и дух, дух и слово.

Через понятие духа Мицкевич описывает особенности славянской мифологии. Ее достоинства состоят в том, что она предполагает наличие и взаимодействие двух миров — видимого и невидимого. Она излучает веру в дух. Все явления славянской жизни Мицкевич возводит в ранг особых, необычных. Не избежала этой участи и мифология. Как все элементы, из которых слагается славянский автопортрет, оказываются внутренне связанными, зависящими друг от друга, так и мифология не только манифестирует языческое состояние славян, но и служит преддверием христианства. В ней наличествует предчувствие христианских догматов, которые чудесным и одновременно естественным образом подводят славянина-язычника к христианской вере. Этот переход тем более был естественным, что славянская мифология не была полностью развита. Она как бы оставляла место для более совершенных воззрений на мир и человека.

Неразвитость мифологии поэт объясняет тем, что у славян не было жрецов. Кроме того, их верования испытывали сильные влияния извне. Они поклонялись то гуннским, то германским, то греческим богам, только иногда выстуривая из дерева своих собственных, походивших на чужих. В этом пантеоне не было иерархии. Славянская мифологическая система со временем грубела, упрощалась, обряды смешивались и фальсифицировались, что облегчило принятие христианства. Главный недостаток славянской мифологической системы для Мицкевича состоял в том, что в ней не было предписанных отношений между человеком и высшими силами. Кроме того, она не создала слова, которое могло бы объединить всех славян, слова могущественного, «которое провозгласило бы высокую истину и которое вдохновлялось бы надприродными силами» [Mickiewicz, 1955, VIII, 68].

Наделенные духом, славяне оказались внутренне готовы к христианству, которое, по мысли Мицкевича, не было чем-то совершенно новым. Христианство не навязывалось им извне. Их дух был готов принять его. Поэт видит совпадения между христианской религией и славянской мифологией. Религия дала новое оформление присущим славянам чертам. В христианстве эти черты получили новые смыслы. Так, пассивность и экзальтированность обернулись упованием на Господа и горячей верой. Славяне приняли идею христианской любви и выстрадали ее своей жизнью. Веруя, славяне страдают и терпят, покоряясь судьбе. Они знают, что Бог их не оставит, он предопределяет их жизнь, которую они сами страшатся переделывать.

Христианство было прочно усвоено славянами и оказало огромное влияние на семью, общество, на славянскую политическую систему. Оно стало источником искусства и укрепило идею славянского единства. Христианизации, вернее сакрализации, подверглись многие категории. Так произошло с понятием свободы, оказавшимся тесно связанным с понятием народа. То же Мицкевич видел и во Франции. Он говорил, что Дух Божий скрыт в блузах парижан.

Собирая воедино всех славян, поэт не раз отдельно пишет о поляках, которые, по его мнению, сосредоточивают в себе все славянские черты. Им он посвящает отдельные страницы: «Я поставил себе целью выявить потребности и волю польского народа в его истории, в его суждениях, отдав их на общий суд» [Mickiewicz, 1955, VI, 67].

Поляки более других выражают все свойства славянской души. Их дух направлен только к небу, сконцентрирован и углублен в себя. Полякам присуще ощущение непосредственных связей между тем и этим миром — в этом их моральная и политическая сила. Высокие похвалы своему народу порой сменяются неодобрением. Мицкевич негативно оценивает избыточную активность поляков («guchliwość»). Они, с его точки зрения, напрасно усиливают ее то за пределами страны, то внутри нее. Также поляки слишком много рассуждают. Вместо того чтобы следовать религиозным догматам и политическим принципам, они беспрестанно говорят о них. Оставляя в стороне подобные недостатки, Мицкевич говорит о своем народе возвышенно. Так, польская история есть квинтэссенция истории всех славянских народов. Польша — это колыбель братства славянских народов. Польская эмиграция, изгнание и странничество в терминах поэта — последнее и самое яркое выражение славянской истории.

Полякам, особенно простому народу, свойственно чувство патриотизма, питающееся исторической памятью. Патриотизм поляков — это священный огонь, его высекает только жизнь духа. Народ, который способен ощутить такое чувство, — это великий народ. Так налаживается прямая зависимость между патриотизмом и величием. Именно поляки выкристаллизовали своеобразный синтез религии и патриотизма, направленный как на земную, так и на небесную отчизну. Их чувство родины не напрямую связано с землей и простирается за ее географические и политические границы. «Родина поляков там, где бьются верные сердца ее сынов» [Mickiewicz, 1955, VIII, 36]. Словом *отчизна* у поляков выражаются все оттенки национального чувства. Из него выросла и развилась целая литература. Этим они отличаются от других славян. Поляки всегда осознавали свою миссию, защищая христианство и Европу. Они ближе других славянских народов к Европе благодаря сформиро-



вавшимися типам война, рыцаря, шляхтича — каждый из них благороден, отважен, открыт.

Мицкевич пишет о своем народе, акцентируя тему свободы. Так, поляки сейчас находятся в центре внимания Европы, и их имя стало очень популярно, потому что теперь поляк значит то же, что друг свободы. В этнониме, который поэт приравнивает титулу, кроется стремление сражаться за свободу. Поляк — прирожденный демократ и республиканец. Он принимает эти наименования торжественно, как епископ, которому вдруг захотелось стать дьяконом. Чувство свободы дано поляку свыше и не зависит от современных политических течений. Наделенные этим особым чувством, поляки имеют важную историческую миссию. Свободная Польша в состоянии разрешить все политические сложности современного мира. От исторической и политической ситуации Польши зависит будущее Европы.

Так Мицкевич подходит к осевой линии, определяющей целостную композицию автопортрета, — к идее славянского мессианизма. Бог избрал славян, у них есть религиозное предназначение, которое они выполняют в будущем и которое сами пока не осознают. Тайну о нем хранит Провидение. Следуя романтической концепции времени, поэт относит миссию славян к будущему и выискивает ее предзнаменования в настоящем.

Одним из них он считает равнодушие славян к формам государственной жизни. Это отличает их от западных народов, у которых иная система ценностей. Славян, на самом деле, не устраивает никакая форма государственного правления. Ими должны править не по человеческим, а по божеским законам. Они ожидают эти законы, но сами ничего не делают для их приближения. Свое слово они еще скажут, когда на земле с их помощью победит любовь. Тогда появится форма правления, которой еще не было до сих пор. Так славяне изменят ход истории. Пока же они словно замерли в ожидании. «Это народ, который еще не достиг полноты жизни» [Mickiewicz, 1955, XI, 279], но она непременно осуществится в их святой жертве. Поэт углубляется в славянскую и мировую историю и литературу, с тем чтобы «обнаружить» в них человека, который не стремится завоевывать историю, не пытается изменить ее ход, но жертвует ей самого себя, спасая тем самым человечество.

Среди славян Мицкевич выделяет русских и сравнивает их с поляками. Так в действие входит оппозиция свой / чужой, которую сам поэт именуется двойственностью. Предполагается, что она была свойственна славянским племенам изначально и ее выразителями были гении, а также идеи, носителями которых являются Польша и Россия. Концепцию двойственности поэт толкует неоднозначно, так как иногда она превра-

щается в принцип дополнительного распределения. Тогда полякам и русским приписываются непротиворечивые характеристики, которые, взятые вместе, образуют единое целое.

Например, Мицкевич использует известную мифологию о происхождении славян, но таким образом, что делает Руса младшим братом Чеха и Леха. Здесь русские и поляки объединены через термины родства, но разнятся по старшинству. Указывая на их связанность, Мицкевич не забывает сообщить, что в древности Киев был побратимом Куяв. Поляки и русские, как считает поэт, в минуты тяжелых испытаний, забывают об этой своей двойственности, объединяются в едином чувстве, что, правда, не приводит к крепкому союзу. Оба народа, например, сражались с турками и монголами, но по отдельности, потому и союз между ними не сложился. Поэт наделяет поляков и русских эмоциональным отношением друг к другу. Эмоции их отнюдь не позитивны. Русские подозревают поляков в каких-то скрытых чувствах, а поляки уверены в том, что русская литература содержит некие тайные мысли, направленные против них.

Бывает противопоставление поляков и русских у Мицкевича и более четким: «Польша всегда была воплощением идеи, противоположной России» [Там же, 234]. Россия и Польша суть не разные территории, а различные, даже взаимоисключающие идеи, находящиеся в постоянной борьбе. Русскими правит дух, но не законы. Сказав это, поэт отказывает русским в чисто славянском происхождении. В них живет не славянский дух, а финский — понурый и мрачный. Это дух невольника, ставшего господином. Мицкевич не просто говорит о «чужом» финском духе, но указывает на этнические связи русских с «уральскими», т. е. финно-угорскими племенами, жившими на Волге и Клязьме.

Усиливая отчуждение русских от других славян, Мицкевич утверждает, что в них сказывается дух монгольский, который выражается в слепом повинении власти, вызывающей страх. Этот страх становится частью русской души и не позволяет мыслить и рассуждать. Монгольский дух ведет русских в их войнах, в захватнической политике. Он породил жестокость и коварство, сказывающиеся и в XIX в. Итак, «дух Атиллы, Чингисхана, Тамерлана поочередно вселяется в династию Московского княжества (...) это дух мрачный, но всегда уверенный в себе» [Там же, 200]. «Чужой» дух проник в Россию и при Петре Первом.

Цели истории русские видят в уничтожении. Они постоянно находятся в движении и расширяют свои границы: бросаются на татар, доходят до Дуная, нападают на Польшу. В этом состоит их имперская политика. Поэт, кроме географических, использует понятие духовных границ, которые возникают на карте истории ранее, чем политические, и которые не менее важны, чем границы государственные, что разрешает

объяснить притязания Москвы на чужие земли, чему всегда противились поляки.

Русские страшатся жить без властителя и всегда готовы повиноваться самодержцу, в то время как в Польше абсолютно логично выглядит анархия. Потому они не творят историю, не участвуют в политических движениях, а только горько усмеваются, глядя на то, что творится в их стране, «не обвиняя тирана и не сострадая жертвам». Правда, русским присуще развитое чувство любви к родине, в доказательство чего поэт описывает русскую историю времен монголо-татарского нашествия. Их правители работают только на будущее. Поляки же всегда живут настоящим. У них есть своя историческая мифология, которой лишены русские. Русские не динамичны как нация, не способны к развитию и движению. Например, они бережно хранят свой язык и обычаи, но не в состоянии их развивать.

Русские и поляки по-разному относятся к вере. В языческие времена у славян было два бога, Черный и Белый, что и определило их расхождение на две больших группы [Михайлов, 1995, 89—96]. Эти расхождения продолжаются и с принятием христианства, предвосхищает Мицкевич известные идеи Р. Пиккио. Он решительно противопоставляет католицизм и православие по духу, а не по догматам.

Русские правильно исполняют свои обряды. Они только на них и нацелены, но дух их молчит, что, с точки зрения поэта, записано в самой форме слова *православие*. Ему Мицкевич противопоставляет *правоверие*. Польша — это страна правоверная, ибо она проникнута истинно христианским духом, и католические формы этого духа способствуют развитию общественной жизни, в том числе политическому прогрессу. Так поэт увязывает религию и социальные проблемы. Он объявляет католичество динамичным, а православие неподвижным. Так он объясняет невозможность его развития. Осознавая свое бессилие, православие неустанно вступает в отношения со светской властью и политикой. Если в России церковь стремится получить поддержку власти, то в Польше она сама влияет на власть и облагораживает ее. Мицкевич также утверждает, что монастыри в России не играли никакой культурной роли. В Польше же именно монастырь был центром культурной жизни, и, кроме того, монахи и священники в случае необходимости выступали с оружием в руках.

Мицкевич, нападая на православие, лишает его динамизма и живого слова, видимо, имея в виду проповеди, которые, действительно, никогда не были столь развиты, как в Польше. Эту веру он называет онемевшей, от которой многие отпадают, образуя секты. Католическая же церковь сохранила латынь и потому позволила славянам продвинуться на Запад и совершенствовать свои языки. Латынь оказалась действенным факто-

ром в формировании этих языков, в то время как на востоке славяне только заучивали и повторяли греческие высказывания, а затем и вовсе их забыли, что, с точки зрения поэта, отрицательно повлияло на становление восточнославянских языков. Русские сохранили древний язык, который стал церковным, и он, как считает Мицкевич, никак не реализовался в литературных памятниках. Русский язык, как и дух русских, пережил финно-угорское влияние. С точки зрения Мицкевича, оно было огромным. Так поэт по-своему обратил внимание на взаимодействие славянских и финно-угорских языков, исследование которого активно ведется в настоящее время [Мельникова, Петрухин, 1997, 40—50; Беднарчук, 1997, 91—108].

Поэт пытается определить дух русского языка, исходя из литературных стилей и лексики. Он усматривает доминирующее положение делового стиля, называет русский язык языком приказов и документа. В этом аспекте он противопоставляет его польскому, который есть язык беседы и литературы. Русский язык — это язык чиновников и солдат, казарм и присутственных мест. Правда, язык обладает огромным лексическим богатством. Тут же начинается операция по выделению ключевых слов русского языка. Ими оказываются *указ* и *служба*, составляющие главный лозунг России. На втором слове он останавливается достаточно подробно, объясняя, что за свою службу русские получают *жалованье*, будто милостыню. Таким образом, через язык поэт пытается выявить особенности русской жизни, а также национальной психологии. Не только лексический состав, но и фонетика русского языка оказывается в его поле зрения, правда, в самом общем виде. Хотя русский язык и богат, зато он не музыкален, утверждает поэт.

Рассуждая о том, что литература есть символ будущего славянского единения, что «через нее мы чувствуем себя братьями и сынами одной отчизны» [Mickiewicz, 1955, VIII, 23], Мицкевич анализирует произведения польской и русской литературы не по букве, а по духу. Он полагает, что в искусстве слова можно угадать черты национального характера и движение духа. Потому не следует выстраивать в ряд сведения о писателях и делить их на группы, а всю историю литературы — на отдельные периоды. Такой путь поэт считает бесперспективным.

В древнерусской литературе, которую он называет серьезной и печальной, ему видятся страшные предчувствия. Старопольская же литература в отличие от нее была радостной и живой. Проявляя проницательность, Мицкевич рассуждает об эмоциональной сфере «Слова о полку Игореве». Его, как и всю древнерусскую литературу, он считает печальным, серьезным и даже болезненным. Можно сказать, что он верно уловил эмоциональную окрашенность памятника, в котором, как показала

Т. М. Николаева, противопоставление веселие / туга является доминантным и имеет композиционную функцию [Николаева, 1997, 70—78]. «Слово» для Мицкевича глубоко символично. Здесь он шел за исследователями того времени. «Уже самыми первыми исследователями “Слова” отмечалась его способность воплощать конкретные явления в виде символов глубокого и высокого смысла» [Николаев, 12].

Заинтересовали Мицкевича также древнерусские летописи, которые он сопоставил с чешскими и польскими хрониками, естественно, в пользу последних. С точки зрения поэта, только поляки среди всех славянских народов имели подлинные исторические сочинения, из которых можно почерпнуть не только фактические сведения, но и уловить дух народа. Такой характеристики не удостоились чехи, которые, как оказывается, писали хроники, но не историю. У русских же вообще не было сочинений, подобных польским, и вот почему: «Для того, чтобы писать историю, нужно иметь общественное положение, которое дает независимость суждений и политическую независимость» [Mickiewicz, 1955, IX, 28]. Он обращает внимание на переписку Ивана Грозного с Андреем Курбским, подробно останавливаясь на фигуре последнего. Привлекает внимание поэта сатирическая повесть «Шемякин суд», которую он воспринимает как переложенное на язык литературы обличение нравов русских властителей, смущаясь некоторыми непристойностями. Примечательно, что Мицкевич не опознал в этом произведении сюжет, обработанный М. Реем.

Характеристика, данная древнерусской литературе, распространяется на всю русскую литературу. Мицкевич полагает, что направленность ее не изменилась вплоть до конца XVIII в. В трудные для русского народа времена она усиливается, и тогда в литературе вновь слышны печальные и серьезные ноты. К концу XVIII в. литературу постигает «духовная смерть», несмотря на то, что культура в целом добивается успехов. Мицкевич упрекает ее в чинопочитании, мешавшем развитию идеи свободы. Русским не понять, что есть *wolność polska*. Только русские лирические поэты затрагивали струны человеческого сердца, как, например Батюшков, которого Мицкевич даже называет общеславянским поэтом. Именно лирическая поэзия давала отпор официальной России.

Говоря о Пушкине, польский поэт усматривает тонкую связь кризиса романтического мировоззрения поэта с его душевным состоянием. Он пишет о том, что Пушкина объяла глубокая печаль, о чем говорят и современные исследователи: «Такое безнадежное и притом совершенно чуждое натуре Пушкина состояние его духа толкает его на безрассудные поступки, только ухудшающие его и без того трудное положение» [Бон-

ди, 1983, 65]. С духовной трагедией Пушкина закончилась новая русская литература и замолчала надолго, не услышав новых призывов.

Итак, русская тема в «Лекциях» Мицкевича построена на сравнении с польской, на оппозиции свой / чужой. Она эмоционально окрашена и зависит от современной поэту политической ситуации. Множество негативных оценок, данных поэтом русской истории, литературе, языку, православной религии, не снимает значимости размышлений Мицкевича как для исследования польско-русских отношений XIX в., так и для анализа представлений славянских народов о самих себе и о своих соседях.

Несмотря на то, что Мицкевич много пишет о противоречиях и различиях между славянами, он уверен в том, что в будущем они объединятся благодаря своей миссии. Так разрешится славянский вопрос. Поэт знает, что произойдет, потому что всякий раз перед лицом общей опасности славяне объединяются в одном чувстве. Сейчас они живут ожиданием, и ожидание это торжественно. Они предчувствуют новую идею. Какой она будет, спрашивает поэт, и сам дает ответ: может быть, коммунистической, может быть, фурьеристской. Сложится ли она на российский образец, когда во главе всего встанет завоевание, или ее формирование пойдет по польскому пути, который русские называют мечтаниями, чехи — утопией, а поляки — идеалом, пока неизвестно. Но для Мицкевича очевидно, что славян, а затем и все европейские народы объединит вера. В ней их единственный идеал.

Славянский автопортрет, созданный поэтом, насквозь романтичен. В нем просматривается четкая ориентация на будущее, в котором эпоха видела конечные цели истории. Славяне для поэта — это люди слова, они «воплощенное славянское слово». Их отличает таинственный дар слова, которое явно тяготеет к слову евангельскому. Славяне — это люди духа. Так они наделяются ведущей категорией романтизма. Жизнь духа поэт прослеживает в мифологии, христианстве, в повседневной жизни и в искусстве. Слово и дух славян не существуют раздельно. В их слиянии рождается система глубинных мифопоэтических представлений о мире и человеке, которые просвечивают и в «Лекциях по славянской литературе».



## Библиография к главе III

- Батюшков К. Н.* Нечто о поэтике и о поэзии // *Опыты в стихах и прозе.* М., 1977.
- Гофман Э. Т. А.* Эликсир сатаны. М., 1984.
- Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 1.
- Мани Т.* Доктор Фаустус. М., 1959.
- Маяковский В. В.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2.
- Мицкевич А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1952.
- Одоевский В. Ф.* Русские ночи. М., 1975.
- Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг.: Тексты. Пг., 1917.
- Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.
- Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.
- Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы любительских театров. М., 1976.
- Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
- Сковорода Григорий.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1973а.
- Драма українська. Вип. третій. У Київі, 1925.
- Драма українська. Вип. четвертий. У Київі. 1927.
- Драма українська. Вип. п'ятий. У Київі. 1928.
- Драма українська. Вип. шостий. У Київі. 1929.
- Сковорода Григорий.* Повн. збір. твор.: В 2 т. Київ, 1973.
- Juliusza Słowackiego myśli o literaturze i sztuce. Warszawa, 1959.
- Kraśiński Z.* Dzieła literackie. Warszawa, 1973.
- Kraśiński Z.* Myśli o sztuce. Lwów, 1912.
- Mickiewicz A.* Dziady // *Dzieła:* in 16 t. Warszawa, 1955. Т. 3.
- Mickiewicz A.* *Dzieła.* Lwów, 1893. Т. II.
- Słowacki J.* *Dzieła.* Warszawa, 1949. Т. 6.
- Алпатов М.* Эпохи развития портрета // *Проблемы портрета: Материалы научной конференции (1972).* М., 1974.
- Андреев Д.* Роза мира. М., 1991.
- Арутюнова Н. Д.* Новое и старое в библейских контекстах // *Слово и культура.* М., 1998. Т. 1.
- Арутюнова Н. Д.* Путь по дороге и бездорожью // *Логический анализ языка. Языки динамической культуры.* М., 1999.
- Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Эстетика словесного творчества.* М., 1979.

- Беднарчук А.* Конвергенция балто-славянских финно-угорских языков // Балто-славянские исследования. 1988—1996. М., 1997.
- Белецкий А. И.* Старинный театр в России. М., 1923.
- Бережная Л. А.* «Одесную» и «ошуюю». Русские и русинские православные иконы «Страшного суда» на рубеже эпох // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Берков П. Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977.
- Богатырев П. Г.* Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. 7. Тарту. 1975.
- Богатырев П. Г.* Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Богомолова Н. А.* Лирическое «Я» в польской барочной и символистской поэзии // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995.
- Большаков В. П.* Корнель. М., 2001.
- Бонди С. М.* Рождение реализма в творчестве Пушкина // О Пушкине. М., 1983.
- Бычков В. В.* Эстетика отцов церкви. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995.
- Вайнштейн О.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994.
- Вакенродер В. Г.* Краски // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Вдовин Г.* Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета. М., 1999.
- Гаспаров М. А.* Понимание человека — это общее дело // Московские новости. № 1. 2004.
- Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр.) М., 1968.
- Гачев Г. Д.* Ипостаси болгарина. Алеко и Бай Ганю, или Как портрет убил художника // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Гердер И. Г.* Идея к философии истории человечества. М., 1977.
- Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности // Литература в поисках реальности. М., 1987.
- Громова Е. Б.* Триумф победы у русских: об одной неосуществленной росписи Исторического музея // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Гротовский Ежи.* От бедного театра к театру-проводнику. М., 2003.
- Гудимова С. А.* Музыкальная эстетика. М., 1999.
- Гуревич А. Я.* Предисловие // Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М., 1990.
- Гуревич А. Я.* Средневековье как тип культуры // Антропология культуры. М., 2002.
- Демин А. С.* Архаическая персонология «Повести временных лет» // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Демин А. С.* О художественности древнерусской литературы. М., 1998.
- Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. Л., 1923.
- Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981.



- Злыднева Н. В. Риторика мусора (в рассказе «Мусорный ветер» Платонова) // *Studia Literaria Polono-Slavica*, 4 SOW. Warszawa, 1999.
- Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984.
- Карсавин Л. Философия истории. Берлин, 1923.
- Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика XIX века. М., 1997.
- Корзо М. А. Образ человека в проповеди XVII века. М., 1999.
- Корман Б. О. Проблема личности в реалистической лирике // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. № 1. 1983.
- Корндорф А. С. Античные образы и мотивы на русской придворной сцене второй половины XVIII столетия. Дисс. на соиск. уч. ст. к. иск. М., 2003.
- Кржижановский С. Поэтика заглавий // С. Кржижановский. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994.
- Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.
- Куренная Н. М. Взгляд русского на русских (Публицистика свящ. Г. Петрова) // *Автопортрет славянина*. М., 1999.
- Лескинен М. В. Образ инока в творчестве Ивана Вишенского // *Автопортрет славянина*. М., 1999.
- Лосский Н. О. Характер русского народа. Книга первая. М., 1990.
- Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // *Труды по знаковым системам*. 9. Тарту, 1977.
- Махуренкова С. А. Система жанров в литературе шекспировской эпохи // *Теория литературы*. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
- Малинов А. Философские взгляды Григория Сковороды. СПб, 1998.
- Марченко О. Герменевтика субъекта у Григория Сковороды // *Філософія. Історія культури. Освіта. Третій міжнародний конгрес українців*. Харків, 1996.
- Мельников Г. П. Я. А. Коменский и аудиовизуальные искусства XVII в. // *Acta Comeniana*. 10. 1993.
- Мельникова Е. А., Петрухин В. Я. Русь и Чудь. К проблеме этнокультурных контактов Восточной Европы и балтийского региона в первом тысячелетии н. э. // *Балто-славянские исследования*. 1988—1996. М., 1997.
- Милюгина Е. Мотив пути в древнерусской литературе: семантика и эволюция // *Tradycja i inwencja. Wątki i motywy obiegowe w dawnych literaturach słowiańskich*. Łódź, 1998.
- Михайлов А. В. Характер и личность в немецкой литературе XVII века // *Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972)*. М. 1974.
- Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.
- Михайлов А. В. Из истории характера // *Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры*. М., 1990.
- Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994.

- Михайлов А. В. Глаз художника (художественное видение Гёте) // Языки культуры. М., 1997.
- Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
- Михайлов Н. Еще раз о Белобогe и Чернобогe: к возможному привлечению некоторых косвенных источников // Славяноведение. № 3. 1995.
- Мокульский С. С. Карло Гольдони (Глава из исследования театра в Венеции XVIII века) // О театре. Сборник статей. Л., 1926.
- Мочалова В. В. Человек реальный и человек эстетический // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995.
- Николаева Т. М. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста. «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997.
- Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Одесский М. П. Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. М., 1999.
- Одесский М. П. «Человек болеющий» в древнерусской литературе // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М., 1995.
- Пави П. Словарь театра. М., 1992.
- Панек Я. Автопортрет дворянина на пороге Нового времени (Ян Заиц из Гамзбурка между сарматизмом и Западной Европой) // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1974.
- Прокофьева Д. С. Одиночество, страдание и смерть в романтической поэзии // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995.
- Ритчик Ю. И. Физиономия русского в «Хрестоматии для взрослых» К. Скальковского (1904 г.) // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Розина Р. И. Движение в физическом и ментальном пространстве // Логический анализ языка. Язык динамического мира. М., 1999.
- Ростоцкий Б. И. Адам Мицкевич и театр. М., 1976.
- Рябцева Н. К. Помехи, преграды и препятствия в физическом и ментальном пространстве // Логический анализ языка. Язык динамического мира. М., 1999.
- Сазонова Л. И. Идея пути в древнерусской литературе // Russian Literature. XXIX. 1991.
- Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в произведениях литературы и искусства. Л., 1974.
- Свирида И. И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000.
- Свирида И. И. Человек в контексте культуры // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995.

- Силлюнас В. Ю. Творчество Кальдерона: религия, культура и художественный язык барокко // Религия и искусство: Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19—21 мая 1997 года. М., 1998.
- Старикова Л. М. Русский театр Петровского времени. Комедиальная храмина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1990. М., 1992.
- Старикова Л. М. Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. М., 1996.
- Старикова Л. М. Новый источник сведений по истории театра в России XVIII в. (эпоха Елизаветы Петровны) // Памятники культуры. 2000. Ежегодник РАН. М., 2001.
- Степун Ф. Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988.
- Сукина Л. Б. Обыденное благочестие русского человека в канун петровских реформ (на материале лицевых синодиков второй половины XVII — начала XVIII в.) // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.
- Титова Л. Н. Ян Коллар о славянах // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Толстая С. М. К характеристике акционального кода традиционной народной культуры // Балканские чтения — 3. М., 1994.
- Толстая С. М. Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
- Топоров В. Н. Об одном парадоксе движения. Несколько замечаний о сверхэмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
- Урьсон Е. В. Дух и душа: к реконструкции архаичных представлений о человеке // Логический анализ языка. Образ человека в культуре. М., 1999.
- Усачева В. В. Мифология растений в болгарских народных песнях // Balcano-Balto-Slavica. М., 1979.
- Филатова Н. М. Формирование романтического образа нации в польской литературе первой трети XIX в. // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Цивьян Т. В. Путешествие Одиссея — движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116—148: К мифологеме сада // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
- Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника: «Себя как в зеркале я вижу...» // Семиотические путешествия. СПб., 2001.

- Цивьян Т. В.* Юрий Одарченко: представление прозы // Семиотические путешествия. СПб., 2001.
- Чекоданова К.* Архаический источник судебного театра. По материалам художественной литературы // Мифологические представления в народном творчестве. М., 1993.
- Черная Л. А.* От «человека души» к «человеку разума» // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Чумакова Т. В.* «Человек странствующий»: от «хождения» к путешествию // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Шлегель Ф.* Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Шпет Г. Г.* Сочинения. М., 1989.
- Шпет Г. Г.* Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988.
- Штырков С. А.* Аспекты концептуальной метафоры (наука и религия) // Антропология религиозности. Канун. СПб., 1998. Вып. 4.
- Щепеткова И. А.* Принципы и эстетика комедии дель арте в русской режиссуре первой четверти XX века. А. Таиров // Маска и маскарад в русской культуре XVIII—XX веков. М., 2000.
- Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.
- Эри В. Ф.* Жизнь и личность Григория Савича Сковороды // Лики культуры. Альманах. Том первый. М., 1996.
- Ямпольский М. Б.* Эксперименты Кулешова и новая антропология театра // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.
- Ковалинський М.* Жизнь Григорія Сковороды // Сковорода Григорій. Повне зібрання творів у двох томах. Київ, 1973. Т. 2.
- Ушкалов Л.* Світ українського барокко. Харків, 1994.
- Cieślukowska A.* Kanon i recenzja // Biblia a kultura Europy. Lublin, 1990. Т. 2.
- Cieszkowski A.* Prolegomena do historiozofii // 700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna w latach 1831—1864. Warszawa, 1977. Т. 5.
- Cybulski W.* «Dziady» Mickiewicza: Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu. Poznań, 1864.
- Dembowski E.* Pisma: in 5 t. Warszawa, 1955.
- Gotuchowski J.* Dumanie nad najwyższymi zagadnieniami człowieka // Polska myśl filozoficzna. Oświecenie. Romantyzm. Poznań, 1964.
- Gotuchowski J.* Miłość jako sprawa spekulacji // 700 lat myśli polskiej: Filozofia i myśl społeczna w latach 1831—1864. Warszawa, 1977. Т. 5.
- Janion M.* Zygmunt Krasiński: Debiut i dojrzałość. Warszawa, 1962.
- Jeziński F.* Rzecz o pojęciach ludzkich // 700 lat myśli polskiej: Filozofia i myśl społeczna w latach 1831—1864. Warszawa, 1977. Т. 5.
- Juliana Klaczki* zapomniane pisma polskie, 1850—1866. Kraków, 1912.
- Kadulska I.* Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Gdańsk, 1997.

- Kleiner J.* Koncepcja części trzeciej «Dziadów» // W kręgu historii i teorii literatury. Warszawa, 1981.
- Kowalczykowska A.* Romantyczni szaleńcy. Warszawa, 1977.
- Lempicki Z.* Hasła artystyczne i kategorie estetyczne na przełomie XVIII i XIX w. // Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury. T. 1. Kraków, 1966.
- Mochnacki M.* O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Kraków, 1923.
- Osińska K.* Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżecki, Wachtangow. Gdańsk, 2003.
- Pini T. Z.* Krasieński: Życie i twórczość. Poznań, s.a.
- Piwińska M.* Miłość romantyczna. Warszawa, 1984.
- Salij J.* Znaczenie biblijnej nauki dla kultury europejskiej // Biblia a kultura Europy. Lublin, 1992. T. 2.
- Sikora A.* Posłannicy słowa: Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz. Warszawa, 1977.
- Weintraub W.* Poeta i prorok: Rzecz o profetyzmie Mickiewicza. Warszawa, 1982.



## Глава IV

# Пространство



### О категории пространства

«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» [Свирида, 2003, 15].

Категория пространства по-разному реализуется в художественных текстах. В одних преобладает пространство реальное, географическое или бытовое. Географическое пространство позволяет человеку переживать свою причастность миру, например, в связи с географическими и другими научными открытиями. Пространство может сужаться и становиться природным или городским. Бытовое пространство актуализирует быт, его детали, атмосферу, «которая создается вещами и которая превращает их из простой совокупности, беспорядочного набора в близкий душе и осмысленный порядок, жизненную опору — в “вещный” космос» [Топоров, 1995, 27].

Существует также пространство метафизическое, свойственное текстам «усиленного» типа. Это, по мысли В. Н. Топорова, художественные, религиозно-философские, мистические произведения. «Таким текстам соответствует и особое пространство, которое, перефразируя известное высказывание Паскаля, можно назвать “пространством Авраама, пространством Исаака, а не философов и ученых”, или мифопоэтическим пространством» [Топоров, 1997, 457]. Этот тип пространства ученый на-

зывает пространством созерцания. Он также определяет его как эквивалент реального пространства в непространственном сознании. Все эти виды пространства могут совмещаться в одном тексте или, напротив, один из них может доминировать.

Мы хотим рассмотреть эти виды на материале театра, где они творятся наглядно и где даже пространство метафизическое приобретает зримые формы. Его мы покажем в сложных взаимодействиях с другими видами пространства, исходя из концепции трех миров Григория Сквороды. Выделим как вариант пространство утопическое, а также попытаемся описать текст как пространство.



## Пространство и сцена

Всякий раз «имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы» [Лотман, 1979, 246]. В этом процессе огромную роль играет пространство, отнюдь не совпадающее со сценой, хотя она и определяет его основные черты. В идеале сцена — это форма, внутри которой творится искусство, требующее адекватного воплощения, в результате чего сама эта форма преобразуется, становясь художественным пространством, которое есть «не пространство действия, не пространство событий, а пространство драмы» [Коваленко, 1980, 19]. Это пространство, как пишет Г. Ф. Коваленко, обладает собственной драматургией и подчиняется общим законам спектакля.

Если в литературе пространство творит слово, в изобразительном искусстве — пластический образ, то в театре в его создании участвует множество компонентов, среди которых сцена занимает важное место, так как пространство, несмотря ни на что, зависит от ее устройства, хотя это не значит, что сцена и художественное пространство не могут выступать в антитетических отношениях.

В некоторые эпохи сцена считается чрезвычайно значимой. Ей тогда доверяют решение основных задач представления. Она «играет» вместе с актерами, собирает воедино символические значения спектакля, закрепляет за персонажами определенные позиции и не разрешает им особой свободы передвижения. Не случайно она выступала в испан-

ском театре XVII в. как аллегорическая фигура. Лопе де Вега ввел ее в прологи к читателям 1618-м и 1623-м гг. Фигура сцены, выходя на сцену, жаловалась на постигшие ее несчастья, на то, что теперь нет хороших актеров. Она хвалилась тем, что, хотя она и состоит из рам и полотен, многому сумела обучиться «благодаря живой силе стольких и столь различных комедий разных поэтов» (цит. по: [Гвоздев, 1926, 28]). В этих высказываниях аллегорической фигуры сквозит стремление драматурга представить сцену как элемент спектакля, а не как место действия. Следовательно, уже здесь намечено различие сцены и художественного пространства.

О значимости сцены в эпоху Возрождения и барокко знали романтики. Л. Тик заметил, что в шекспировскую эпоху сцена занимала очень важное положение, что она играла, а не просто предоставляла место для игры, и сравнивал ее с современной ему сценой, удивляясь множеству ее нелепых условностей: «Мы мучаемся, не достигая художественных результатов над декорациями, строим в антрактах холмы и крепости, галереи и террасы, и чувствуем, как текст и театр взаимно мешают друг другу, противоречат друг другу» [Там же, 33].

Замечание поэта свидетельствует о том, что романтики видели в сцене возможности революционного преобразования театра. Их творческим замыслам мешал устоявшийся тип сцены-коробки с кулисами и задником, с декорациями, без конца копирующими одни и те же пейзажи и архитектурные сооружения. Они считали ее лишь площадкой для исполнения комедий и трагедий. Искусство синтеза воплотить на такой сцене было невозможно. Подражание реальности для романтиков казалось бессмысленным. Они мечтали вырваться на свободу духа и потому хотели увидеть театральное представление на открытой сцене, подлежащей обзору со всех сторон. Известно, что, будучи в Париже, Мицкевич впервые увидел панорамы и решил создать театр-панораму. Также привлекали его внимание цирк и диарама. Он раздумывал над возможностями постановки «Не-Божественной Комедии» Красиньского и предлагал выстроить ряд живых картин, на фоне которых текст «Комедии» читал бы Поэт. Он полагал, что небо и ад можно было бы передать средствами оперной сценографии. Но романтическая театральная реформа не состоялась. Сцена в XIX в. осталась прежней.

В стремлении романтиков к реконструкции театра просматривается не только чисто техническое направление. «От Мицкевича польская романтическая душа в нескольких поколениях впитала необычное стремление к экспансии театра на близлежащие — смежные, а иногда и весьма удаленные от театрального искусства — “земли”: начиная с грубой и



“земной”, суровой и кровавой жизни-борьбы за национальное освобождение и кончая областью религиозного познания» [Башинджагян, Гро-товский, 2003, 27]. Романтическая идея открытой сцены ожила в начале XX в. в русском театре, где велась активная борьба со сценой-коробкой. Уничтожение четвертой стены было одной из основных задач студийных сцен того времени [Osińska, 2003, 72].

Превратившись в зеркало жизни, реалистический театр оставил за собой привычно устроенную сцену, населив ее вещами, должными придавать пространству особую «жизненность». Его семантическая нагрузка практически исчезла. Тем более что зачастую театры XIX в. использовали один и тот же реквизит, костюмы, декорации. То же самое происходило на советской сцене, продолжающей традиции XIX в., так как постановщики отказались от революционных исканий театрального авангарда. Советский театр предпочитал эклектику и, сочетая клише сценографии классицизма, романтизма, реализма, оставил прежнюю сцену без изменений. Художественное пространство в нем не маркировалось как органическая часть спектакля и оказывалось равным сцене. В дальнейшем положение изменилось. Пространство первым возродилось среди других элементов театрального представления и пережило подлинную революцию. Художник сцены стал наравне с режиссером. Можно сказать, что начинания Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда были продолжены [Там же, 2003, 26].

Бывает сценой и открытое пространство, для театральных представлений не предназначенное, как улица, площадь. Здесь разыгрывались мистерии, для которых выстраивался помост, а на нем выделялись отдельные площадки. Существовал и театр на повозках, когда зрители следили за разворачивающимся действием по мере их передвижения. Примечательно, что в пьесе об Алексее человеке Божиим есть живая картина. В ней спящий Тимофей Афинский показывается на телеге. Пожалуй, в этой картине можно усмотреть воспоминание о передвижном театре. Как пишет В. Ф. Колязин, на нюрнбергских шембартлауфах использовались «повозки с театрализованно-декоративной архитектурой и аллегорическими персонажами, передвигаемыми костюмированными статистами или лошадьми в пышном убранстве» [Колязин, 2002, 119]. В пьесе о св. Алексее телега не движется, немая картина по определению статична. Традиции разыгрывать представления в открытом пространстве время от времени оживают. Так появился современный хэппенинг. По окончании уличных представлений пространство утрачивает приданные ему признаки и умирает вместе с действием. Площадь и улица становятся прежними, когда все следы театра исчезают.

В организации пространства участвуют кулисы, которые могут быть рисованными. Они изображают различные ландшафты и городские планы. Кулисы бывают подвижными. Они вращаются вокруг собственной оси (телари) или меняются с помощью специальных машин. Им соответствует рисованный задник сцены. Затем в организации пространства выделались декорации, которые Н. Н. Евреинов называл «костюмом места действия». Они могут не меняться на протяжении всего спектакля или, напротив, как и сцена в целом, даже перемещаются, что не только создает единую протяженность сценического действия, но и помогает зрителю увидеть представляемое на сцене в новых ракурсах, создает множественность точек наблюдения, как в архитектуре [М. Г. Эткинд].

Живописные декорации представляют пространство как «ожившее перспективное пространство картины» [Локтев, 1979, 178]. Так обычно оформлялись пасторали или бытовые сценки. Архитектурные декорации изображали улицы с дворцами и домами, создавали волшебные замки, таинственные парки. Для трагедий был необходим дворец. Сначала действие развивалось перед домом и дворцом. Затем выстраивались интерьеры дворцов, замков, еще позднее — гостиных аристократических и мещанских домов. Декорации имитировали покои дворца и комнаты мещанского дома, а затем и ночлежки. Они, кроме того, могут быть «совокупностью планов, переходов, конструкций, представляющих для актера подмости» [Пави, 1991, 69]. Тогда они выполняют геометрическую задачу, превращая пространство спектакля в собрание различных фигур, расположение которых подчиняется общему замыслу спектакля.

На протяжении истории театра предпочтение отдается то архитектурным, то живописным декорациям. Например, Вс. Мейерхольд предпочитал последние и в них видел возможность создания символического театра [Osińska, 2003, 31]. Декорациям отводилась задача не только структурировать пространство, но и передавать психологическое состояние персонажей.

Отнюдь не всегда театр требует декораций. Их считали ненужными в Первой Студии МХТ, где их заменяли куски ткани, должны изображать стены жилища и предметы обстановки. Этой условности как бы противоречили натуралистические детали. На суконных стенах висели портреты, их прорезывали окна, заиндевевшие от мороза [Там же, 100]. Французские авангардисты также резко выступали против декораций: «Не должно быть никаких декораций. Для осуществления их функции довольно будет иероглифических персонажей, ритуальных костюмов, десятиметровых манекенов» [Арто, 1992, 75]. Эта линия в искусстве продолжается. Напомним знаменательное название книги П. Брука «Пустое

пространство». Пустота, с точки зрения режиссера, создает абсолютную свободу для актеров. Эта идея возникла не на пустом месте — позволим себе такую тавтологию. Она реализовалась уже в эпоху барокко в мистериальном театре, сосуществовавшем наряду с избыточно декорированной сценой. Пустота как основной признак пространства привлекала Е. Гротовского, который в дальнейшем вообще отказался от членения театрального пространства на зрительный зал и сцену. Так, можно сказать, он продолжил начинания Вс. Мейерхольда.

Декорациям и художественному пространству в целом необходима машинерия. Машины передвигают декорации, переносят актеров по воздуху, способствуют созданию иллюзии превращений. В некоторые эпохи все художественное пространство практически держится на машинерии. Сцена тогда, по словам П. Гонзаго, становится «лабораторией мага-волшебника» (цит. по: [Вдовин, Лепская, 1994, 167]). Так устраиваются «бури водные», показываются огненный столп, кометы, чудо Моисея. Машинерия позволяет осуществлять идею всеобщей изменчивости. С ее помощью создаются мгновенные изменения пространства, поражающие зрителя и привлекающие его, может быть, даже в большей степени, чем другие составляющие спектакля. Их не всегда приветствовали теоретики театрального дела и авторы поэтик. «Удивительные механические приспособления, посредством которых можно представить людей, уносящихся в воздух, моря и морские сражения, несущегося по небу Фазтона, (...) необыкновенные сцены не могут долго и постоянно нравиться», — писал Я. Масен (цит. по: [Адрианова-Перетц, 1928, 37]).

Иногда все технические приспособления сцены тщательно скрываются. Иногда, напротив, выставляются на обозрение — как у Вс. Мейерхольда. В его театре машины выносились на сцену и играли вместе с человеком и вещью, меняя свои очертания. Л. Попова знаменательно именовала свои декорации конструкциями. Она выстраивала на сцене пространство принципиально антиэстетическое, вписывала свои конструкции в открытое пространство. «Театр из “храма искусства” превращался в завод, помещение для игры рассматривалось как чисто производственное, нечто вроде цеха» [Эткнд, 1974, 216].

Вещь на сцене существенно дополняет художественное пространство и структурирует его. Иногда она функционирует как аксессуар или как часть театрального костюма. Иногда — тяготеет к декорациям. Вещь бывает безотносительной, даже будто лишней на сцене, но может она иметь те же функции, что и актер. Тогда она играет вместе с ним, ведет действие, становится «орудием интриги», «воплощающим ее персонажем. Это платья, перстни, вещицы распознавания, письма, золото (день-

ги)» [Фрейденберг, 1988, 37]. Актер входит с вещью в «содержательные отношения», хотя порой стремится обойти ее и не заметить. Он манипулирует ею, необязательно подражая действительности. Так создается рисунок актерской игры, в котором вещь определяет ее динамику. Вещь не пассивна по отношению к актеру, так как «толкает его к новым реакциям и оценкам» [Калмановский, 1984, 118]. Человек и вещь в художественном пространстве подчиняются не только законам театрального искусства, но и изобразительного. Вещь на сцене вступает в отношения не только с актером, но и с другими вещами, причем их взаимодействие может происходить иначе, чем в реальной жизни.

Попав на сцену, вещь остается будто прежней, но вступает в новые, невозможные в реальной действительности отношения, что решительно меняет ее. Она выступает знаком реального мира, с которым прямо уже не связана. «Художественный предмет имеет не прямое отношение к вещам, запредельной ему действительности. Он феномен “своего” мира, того, в который он помещен созерцательной силою художника» [Чудаков, 1992, 25]. Становясь инструментом в руках актера, вещь теряет присущие ей в жизни очертания и приобретает новые. Даже сохраняя достоверность, она расподобляется с вещью в жизни, так как становится ее образом. Вдобавок реальная вещь на сцене перестает ею быть и не должна восприниматься в реальном плане, потому что на сцене существует не предмет, а «картина предмета» [Н. Н. Евреинов].

Вещи, может быть, из-за ее материальности и неподвижности часто отводят задачу «воссоздания реальной действительности». По словам Станиславского, именно ей можно в первую очередь доверить создание иллюзии реальности. Это стремление порой приводит к тому, что сцена загромождается «реальными» вещами. Они становятся ненужным добавлением к спектаклю и оказываются своего рода излишеством. Масса различных вещей декорирует сцену, будто воссоздавая реальную обстановку и на самом деле не работая на создание смыслов спектакля. «Лишние вещи на сцене, не нужные для игры, — нововведение реалистического театра XIX в.» [Мокульский, 1926, 83]. Правда, так было уже и в мещанской драме, и в комедии XVIII в. Родоначальником такого отношения к вещи в театре считается Бомарше.

Чрезмерная «подлинность» вещей не служит истинной театральности. Вдобавок вещь, сделанная бутафором, никогда не повторяет полностью вещи реальной. Обычно бывает увеличена ее «фасовая сторона», обращенная к зрителю, в ней нарушены пропорции, изменены размеры — это все следствия законов иллюзорной театральной перспективы. Кроме того, ее материал отличается от подлинного [Соловьев, 1926, 53—54].

Как писал Г. Г. Шпет, «на театральных подмостках в угоду теории, строились “настоящие” дома, актеры одевались в “настоящие” костюмы, восстановленные исторически, театральный реквизит становился филиальным отделением археологического и этнографического музеев, и истинное огорчение должна была вызывать невозможность дать зрителю “настоящие” гранитные скалы, глубокое море и бездонное небо» [Шпет, 1988, 39]. Подобное отношение к вещи приводит к тому, что ее нахождение на сцене теряет всякий смысл. Избыточность вещей не способствует раскрытию художественного замысла. Абсолютно прав Ремизов, когда говорит: «...чтобы разыграть Царя Максимилиана ничего не надо, надо самый обыкновенный стул — это будет трон, на котором сидит царь, актеры же станут в круг перед тронном» [Ремизов, 1920, 112—113].

На сцене вещь может дать гораздо больше, чем только копирование реальности, так как она теряет присущую ей в жизни полифункциональность и приобретает символическое значение. При внимательном ее рассмотрении обнаруживаются и ее новые функции. Иногда они не сразу бывают понятны зрителю. «Сценический знак не выявляется сразу, он вновь облекается плотью. Разглядеть его демонстративно доверено зрителю» [Тарханов, 1978, 13]. Такова вещь в символическом театре, в театре эпохи барокко. Иногда вещь на сцену не допускается, за нее играет актер. Ее заменяет рисованный реквизит. Так сценограф бросает вызов той аморфности пространства, которую порождает обилие вещей на сцене.

В создании художественного пространства огромную роль играют костюмы, являющиеся не только знаком времени. Они также находятся в соответствии с декорациями и наравне с ними участвуют в организации художественного пространства. По словам П. Пави, они порой превращаются в передвижные декорации.

Очевидно, что игра актеров также организует пространство. Этому способствует слово, движение, действие вообще. Слово в театре не есть перенесенное на сцену литературное слово. Спектакль — это не комплекс условий для прочтения или интерпретации пьесы. Слово в театре самоценно и имеет только ему присущие свойства, так как оно играет, а не просто произносится. Слово, в том числе, структурирует пространство, прочерчивает его отдельные сегменты. Из монологов и диалогов вырисовываются его очертания. Слово способно воссоздать и невидимое, метафизическое пространство спектакля.

В его организации важную роль играет размещение персонажей. Каждый из них обязан найти свое место на сцене, что особенно характерно для театра эпохи классицизма, где значимо деление сцены на левую и правую сторону. В драматическом театре, в опере XVIII в. глав-

ные персонажи находились слева, а второстепенные, менее значимые — справа. Они стояли параллельно рампе, за ними в ряд располагались комические персонажи. Хор находился по бокам сцены [Гвоздев, 1926, 157]. Следует заметить, что ремарки старинных украинских пьес таким же образом ориентируют пространство. Например, пролог «Диалога о страстях Христовых» («*Dialogus de passione Christi*») сообщает, что Иисус и Ангел выйдут с левой стороны. Персонажи обычно имеют закрепленные за ними места. Натура, отзываясь на призыв Всемогущей Силы, говорит, что стоит «здалеча». Она находится на расстоянии от этой аллегии. Значимость размещения персонажей осознавали и деятели театра XX в. Вс. Мейерхольд, например, еще в Студии на Поварской стремился расставить своих персонажей наподобие фресок или барельефов [Osińska, 2003, 31].

Структурирует пространство движение персонажей. «Своей игрой, приближением к другим актерам и удалением от них, свободными “скачками” или ограничением зоны игры, актеры определяют точные границы их общей и личной территории» [Коваленко, 1980, 10]. Движение на сцене бывает предписано, и эта предписанность определяет характер пространства. Так, в некоторых видах театра актеры двигаются только по кривой, создавая особый рисунок. Такое направление создает иллюзию обжитого художественного пространства [Пави, 1992, 264]. В других театрах движение совершается «геометрически». Так, в театре Вс. Мейерхольда, в какой-то степени наследующем комедии дель арте, исследователи обнаруживают геометрический характер мизансцен. «Переходы персонажей совершаются по диагонали четырехугольника. Все переходы в конечном счете образуют круг. Круг — заключительная и совершенная геометрическая фигура» [Уварова, 1979, 436]. Сам Вс. Мейерхольд был уверен в том, что движение — это основополагающий элемент спектакля. Он считал, что театр состоится, если, исключив все его составляющие, оставить лишь движение актеров [Osińska, 2003, 212].

Итак, художественное пространство создается не только сценой, но и декорациями, реквизитом, костюмами, игрой актера, словом, что еще раз доказывает: сцена — это не подиум для актера-оратора. Она наряду с другими составляющими спектакля участвует в создании мира иллюзии.

Пространство, создаваемое в театре, не аморфно, так как в нем существуют центр и периферия. Оно бывает различно ориентировано, например, по вертикали или по горизонтали. Эти ориентации могут совмещаться в одном спектакле, но в разные эпохи превалирует то горизонталь, то вертикаль. В религиозных барочных пьесах пространство

ориентируется по вертикали, в мещанской драме XVIII в., в реалистическом театре — по горизонтали.

Кроме того, пространство делится на сегменты. Они бывают замкнутыми, как маньсоны в средневековом театре, выглядевшие то как домики, то как беседки, или как помосты и колонны [Колязин, 2002, 21]. К ним порой обращалась сценография барокко. Их убрал со сцены классицизм, стремившийся к единству места действия, но деление сцены на части он сохранил. Одна часть сцены принадлежала королеве, другая — королю. Это были дворец и сад. Сегменты художественного пространства бывают открытыми и подвижными, как в театре XIX в. Их создают декорации и свет, структурирующий пространство и могущий стать единственным фактором его динамики.

Для пространства значима оппозиция внешнее / внутреннее. Действие может развиваться как внутри, так и снаружи жилища. В эпоху классицизма, наследующего античному театру, действие происходит вне жилища, перед входом в него, т. е. в открытом пространстве, где рисованные декорации изображают ряд домов, уходящих от авансцены в перспективу улицы. Позднее действие переносится внутрь.

Пространство в театре строится по метонимическому принципу, изображает какую-то одну часть «жизни». Бывает оно интерьером, полем битвы, концлагерем, театром. Эти образы без особых усилий прочитываются зрителем. Он не должен проводить сложные процедуры, чтобы осмыслить представленное на сцене. В символическом театре, напротив, художественное пространство нацелено на расподобление с вещным миром, оно его дематериализует, «стилизует его под субъективный или галлюцинаторный мир» [Пави, 1992, 264].

Художественное пространство строится и по принципу метафоры. Тогда оно может выражаться вещью, вырастающей до размеров сцены, становящейся, по словам Г. Ф. Коваленко, аппаратом для игры актеров. Это может быть машина, сундук, скворечник, часы, мясорубка, как у Вс. Мейерхольда, А. Тышлера. Вещи метафорически изображают мир, передавая его стесненность, чрезмерную заполненность вещами.

«Пространство или планировка сцены должны способствовать целям искусства и игре артистов, (...) помогать свободе функционирования театральных машин и способствовать иллюзии видимостей» (цит. по: [Вдовин, Лепская, 165]). Так писал великий сценограф XVIII в. П. Гонзаго, подводя итоги завоеваниям сцены эпохи барокко, ожившим в символическом и экспериментальном театре XX в. Особо следует отметить в высказывании художника сцены такое выражение, как «иллюзия видимостей». Театр никогда не претендует на подлинность. Его сверхзадача —

создание иллюзии реальной жизни или воображаемой. «Театральное действие есть непременно какое-то условное, символическое действие, есть знак чего-то, а не само действительное что-то, произведенное, равно как и не простая копия, — безыскусственная, технически, фотографически точная, воспроизводящая действительность» [Шпет, 1988, 32].

Театральная метафора создается различно. На первый план в ней выдвигается идея иллюзии, этой доминанты искусства. Театр показывает, как скоро проходит жизнь человеческая, как изгнанник вступает на трон, а император удаляется в изгнание. На сцене в одно мгновение завоевываются царства и рушатся империи. Театр напоминает о недолговечности земного бытия, показывая, сколь тщетны стремления к славе и богатству. Потому он есть эмблема тщетности человеческих стремлений к вечному и незбылемому [Ауэрбах, 1976, 254].

Зритель по отношению к представлению занимает особую позицию. В идеале он должен проникнуть в его смыслы и принять его условность, «должен поверить в правдоподобие сценического пространства, до известной степени почувствовать, что он сам принадлежит тому же пространству, что оно захватывает его, как захватывает сюжет пьесы» [Локтев, 1979, 195]. Зритель окидывает взглядом все пространство. «Мир сцены и сам по себе возникает, является, но в той же мере есть произведение зрителя, ибо лишь имеющий уши услышит, лишь имеющий раузм уразумеет — *непосвященному* не будет откровения» [Гачев, 1968, 220].

В некоторых театрах зритель становится соучастником представления. Основное внимание режиссера бывает направлено на него. Он требует от зрителя мгновенной реакции и вхождения в действие. Так было в театре Гротовского, который писал, что зритель должен знать, что он «со-актер (...), а не только наблюдатель» [Гротовский, 2003, 16]. Гораздо чаще зритель остается изолированным от спектакля. Ему отведено особое пространство, зал, отделенный от сцены. Хотя возможно, что граница между ними нарушается целенаправленно, будто вторя народному театру. О таком театре, например, мечтал А. Арто, предлагая рассадить зрителей в центре зала и отвести актерам периферию зала. Это был еще один вариант ухода от сцены-коробки.

\* \* \*

Всякий театр создает особое пространство. Г. Д. Гачев полагает, что он «есть мироздание, модель мира, космос, как он представляется человечеству, народу» [Гачев, 1968, 212]. Школьный театр представлял христианский космос, «небесный град» и ад с его разверстой пастью, землю,



с которой люди отправляются или в ад, или в рай. Чтобы воссоздать эти варианты пространства на сцене, драматурги не только пользовались словом, сценическим движением. На сцене выстраивалось художественное пространство, вторящее иерархической структуре картины мира.



## Мистериальное пространство — модель мира

Мистериальный театр не прибегал ни к метонимии, ни к метафоре. Метафора есть основа языка романтизма и символизма, полагает Р. О. Якобсон. Чрезвычайно значима метафора и для барокко. Несмотря на это, мистериальный театр не реагировал на требования эпохи. Он «не заговорил» на языке метафоры, и, следуя вневременным художественным задачам, отказался от нее. Он не имел в виду и метонимический принцип воссоздания действительности, который, по мнению Р. О. Якобсона, присущ реалистическому направлению. Метонимию можно усмотреть лишь в интермедиях, но они никогда не шли по пути мимесиса, не отклонялись от действия «к обстановке, а от персонажей — к пространственно-временному фону» [Якобсон, 1990, 217].

Этот театр воплощал модель мира. Он не выстраивал собственное художественное пространство, а с помощью сцены точно повторял очертания мироздания. Он принципиально не различал театральный макрокосм и сценический микрокосм, не стремился к тому, чтобы зрители следовали той точке зрения, которой наделялись персонажи. Так осуществлялись принципы экономии и достаточности, снималось противопоставление между миром и театром. В этом снятии — признак эпохи, тяготеющей к *coincidentia oppositorum* [Смирнов, 1991, 160]. Это совпадение знаменательно, так как определяет тип художественного пространства мистерии.

В ней выстраивалось пространство созерцания, невидимое превращалось в видимое. В религиозной системе ценностей невидимое всегда выше видимого. Театр, сохранив эту расстановку значений, перевернул оппозицию видимое / невидимое, чтобы представить на сцене невидимый мир видимым и сделать невидимым мир реальный, т. е. тот, что окружает людей в их повседневной жизни. Мистерия была равнодушна к

реальности, не выносила ее на сцену. Ей не была свойственна тенденция к подражанию. Она проходила мимо тех моментов, которые театры последующих эпох делают исходными для построения своего художественного пространства. Видимым в мистерии выступал мир высших значений, обладающий высшей реальностью. Именно этот мир и выносился на сцену.

Как мир, созданный однажды, был целостен, так и его театральная модель, предписанная и единая, не распадалась на составные части. Различение частных не входило в задачи мистерии. Она не членила мир, вырывая из него значимые детали, не предлагала зрителю отдельные зарисовки, способные привлечь его внимание. Как всякое событие, чтобы быть увиденным и услышанным, вписывалось в рамки христианского космоса и священной истории, так театральное представление предлагало увидеть мироздание со сцены в целостном виде, а не только вторило ему. Театр декларировал эту свою черту: «Внушѣмъ толко охотно дѣйствіе в притворѣ, // Что когда на всемірномъ явится позорѣ» [Драма українська, 1929, 157].

Театр всегда избирает в пространстве некий локус и разворачивает свой ряд жизнеподобия или расподобления с жизнью. Это «живое произведение искусства, развивающееся из акта в акт во времени, и действующее в осязаемом пространстве» [Эрберг, 1919, 114]. Осязаемым пространством мистериального театра был весь мир, ориентированный по вертикали: небо — земля — ад. Оно изображало всю Вселенную целиком. Как мир был театром, так и театр — миром.

Мир-театр — это устойчивый топос, существующий с давних времен и активизировавшийся в эпоху барокко. Если мир был театром, то все смертные — актерами и зрителями одновременно. Режиссером или драматургом объявлялся Бог, иногда — судьба. Этот барочный мотив дожил до наших дней [Б. Пастернак]. Поэты эпохи барокко без усталости описывали картину мира и место человека в ней в театральном термине. Как писал польский поэт Зб. Морштын, ведь мир — это сцена, а мы все исполняем комедию, какую предписывает нам великий Мастер. И, как в маскараде, один будет королем, а другой императором. Поэту вторили проповедники: «Жизнь человеческая подобна комедии, люди, живущие на земле, это актеры, Бог — создатель, автор этой комедии, ...принять роли или отказаться от них — не в силах наших...» (цит. по: [Sajkowski, 1972, 179]). Театр же перевернул этот топос.

Он не настаивал на четком описании мира в театральном термине. Это описание появится только в пьесах на светские сюжеты. Зато мистериальный театр был миром в буквальном смысле. Его отношения с ми-

ром подлинным строились как отношения образца и копии. Будучи копией, театр предлагал воочию увидеть строение мира и осознать его сквозь сетку смыслов, наброшенных на него. Делать это он должен был не через сложную систему подобий или через часть от целого (*pars pro toto*). Он представлял мир в целом, потому метафора или метонимия не участвовали в организации художественного пространства. Заметим, что театр стремился к этой целостности не только в средние века или в эпоху барокко. П. Клодель однажды написал об одной своей драме, что ее сценой является весь мир.

Христианский космос изображался сценой, распадавшейся на ярусы, очень скупо. Небо возвышалось над землей, под землей располагался ад. Мистериальные события отражались на срединном ярусе — земле, где отмечались некие точки: дворец властителя, хижина отшельника и проч. Здесь же выступали евангельские персонажи, что придавало срединному ярусу сакральные измерения. Соответственно, заданная для него горизонталь прочитывалась в символическом плане.

Верхний ярус сцены выглядел как помост. Он символизировал небо или рай, который мог открываться и закрываться с помощью специальных машин. «*Потом затворятся двери небесе*» [Ранняя русская драматургия, 1975, 157], — сказано в пьесе «Борьба Церкви с дьяволом». Закрывали рай и облака. Они могли изображаться на кулисах. Например, в позднем иезуитском театре «комплект облаков» входил в декорационные кулисы [Kadulska, 1997, 41]. На закрытость рая указывает такая ремарка: «Зависть сказуеть, ходя коло рая» [Драма українська, 1925, 288]. Не раз персонажи мистерий просили «отверзти» небеса. Рай иногда отличался от неба, был отдельным сегментом пространства, на что обращала внимание В. П. Адрианова-Перетц. В доказательство ее тезиса можно привести эпизод, в котором Глас с неба обращается к Натуре, находящейся в раю. Их диалог направлен по вертикали. Небо украшалось звездами, на нем «плавали» облака, к которым приближались ангелы. Облака раступались, когда ангелы вели в рай праведные души.

Из монологов персонажей ясно, что рай виделся как сад. Таким он представлялся в немецких мистериях, притом просто и наглядно. Там ставилось древо познания, рядом с которым располагался цветник Марии Магдалины [Колязин, 2002, 75]. В «Жалобной комедии об Адаме и Еве» рай именуется вертоградом. Адам зовет Еву: «Иди же со мною, да любовию время во вертограде упраздим» [Ранняя русская драматургия, 1972, 118]. В «Рождественской драме астраханской семинарии» действие происходит в рае-саде. От лица Бога говорится: «От всех древ, которая есть в раю, плода вкушай» [Ранняя русская драматур-

гия, 1975, 139]. Отвлечемся на некоторое время от темы райского сада и в связи с деревьями, выставленными на сцене, скажем, что в польских иезуитских драмах для изображения священных локусов использовался тот же реквизит, но особым образом. В некоторых мистериальных пьесах деревья сначала выглядели как политые кровью Христовой, затем на них распускались золотые листья и вместо плодов созревали сердца [Kadulska, 1997, 11].

Русская мистериальная сцена не располагала возможностями представлять такие чудесные метаморфозы, да и сам рай чаще описывался. Хотя для его изображения на сцене специально покупались «восковые яблоки, медная золоченая проволока и шелк разных цветов для привязывания листьев на райские деревья, ножницы для вырезывания этих листьев и “ярь” для раскраски» (цит. по: [Ранняя русская драматургия, 1972, 308]). Рассказывалось, например, что в раю процветает красный виноград, благоухают красные цветы, что он напоен ароматами, а дерева райские дают «снедь злату». О шуме их листья вспоминают Адам и Ева, изгнанные из рая. В раю текут реки слаще меда, его населяют звери, скоты, гады, подвластные человеку. В раю за деревьями прячутся Адам и Ева: *«Зде Адам да Ева идут и хранетя за древо»* [Ранняя русская драматургия, 1972, 118].

Из речей прародителей и змия-искусителя вырастает не статичный образ рая. Змия рассказывает, как выходит она в этот чудесный вертоград «поутрии зело рано пред солнечным въсходом, (...) очеса мои удовольны бяху в прекрасных овощах на древесех» [Там же, 119]. После грехопадения прародителей вертоград предстает темным и мрачным. Отступили от Адама ангелы, убежали «зверие», «солнце, луна и звезды воззирают на мя зело печальными образы. (...) Ныне же принуждены есмы в кромешной адовой лужи купатися» [Там же, 126], — жалуется Адам. Ангел Уриил ему вторит: «...никакая бо птица болши не поет, никий зверь болши не ищет про себя пищи, никий цветок не обретается в прежней бывшей красоте, древесна низ сраняют от печали листы свои и трава увядает» [Там же, 127]. На эти изменения образа рая обратил внимание А. С. Демин [Демин, 1998, 480].

Змия делает вид, что жалеет Адама и Еву, так как теперь они дрожат от холода. Она обещает повести их в иное место, где они будут от тоски «потети», т. е. в ад. Так намечается связанность ярусов мира, которые в мистерии всегда существуют в неразрывном единстве.

Рай-сад окружен оградой, которая не представлялась на сцене. Об этой ограде упоминается не раз, что выявляет присущее ей значение границы. Аллегорическая фигура Прелести притворно восхищается

«злачным» местом и говорит о том, что чудесный вертоград находится в ограде. Итак, рай — это сад огражденный, находящийся на высоте. В целом, рай называется небесами, которые имеют двери: *«Потом затворятся двери небесе, и облаки найдут паки, и будет мусикия»* [Ранняя русская драматургия, 1975, 157]. Так, небеса оказываются отграниченными, как и собственно рай, только не вратами, а дверьми.

Кроме того, он принимает очертания чертога. Христос в «Действе о десяти девах, о пяти мудрых и о пяти юродивых» его так и называет: «Вниидите убо до сего чертога / и насладитесь веселия многа. (...) Внидите в чертог мой, внидите, / там, дщерия моя, пира ся насладите» [Там же, 148—149]. Девы мудрые повторяют: «Нас же в чертоги свои призываеш. (...) В чертозе красном небеснаго рая / вси торжествуйте, весело играя» [Там же, 149]. Чертог этот не только прекрасен, но и высок. Он называется горним. Так подчеркивается идея высоты рая. Чертог, как и сад, на сцене не показывается. Он отмечен вратами, знаменующими закрытость, как и ограда. Около врат райских происходит «Действо о десяти девах». Перед мудрыми девами они открыты. Перед юродивыми, которые также приближаются ко вратам небесным, закрыты. Христос не намеревается их им открывать: «Не отверзу вам, не вем, откуда придосте, / аз не вем, почто zde внидосте» [Там же, 150]. Для них только ад «отворяется».

Иногда чертог заменяется дворцами, расположенными раю, в которых живет Бог, «славный гетман». Образ рая попал в «Интермедию про Максима, Рицька и Дениса». Дан он в отражении, через сон Максима. Он видит во сне рай, и его очертания сближаются с очертаниями золотого замка: «Мури мает золотої / Та каменями сажени / Дорогими: суть зелені, / Суть білії, черленії» [Українська література, 1987, 386]. К этому замку ведет золотой мост. В нем поют чудесно ангелы, сам Бог сидит «за столом» и «всі біють пред ним чолом».

Образ рая увязывается с трапезой, или «банкетом». Тот самый Максим, который видел рай в образе замка, подробно рассказывает о роскошном банкете, устроенном самим Господом. Он «носити їсти казав», на столах появились печеные куры, поросята, пироги, «та і борщика зварили». Была там и каша, и ботвинья, и горох, и много других чудесных вещей. Заметим, что представления о райском «банкете» встречаются в мистериях, как в украинской пьесе «Dialogus de passione Christi». Образ рая-замка перекликается с представлениями о нем как о граде, столице. Рай до грехопадения Адама — это столица Естества, его «Капитолиум».

Выяснив, как выглядит верхний ярус мистеральной сцены, обратимся к вопросу о том, как осуществляется связь вышних сил с челове-

ком. Они не только с высоты наблюдают за земным миром, но и обращаются к человеку, т. е. к Натуре Людской. Они также спускаются вниз. Так поступает Милосердие Божие, сожалея о гибели душ человеческих. Идут на землю Ангелы с молитвами. Посетив землю, они направляются ввысь и непременно говорят о своем пути к небесному граду, в горний Сион. Оттуда доносится ангельское пение, там радуются вифлеемские младенцы, утешая дочь Сионскую. Это движение по вертикали особым образом подчеркивает строение художественного пространства мистериального театра.

Обратимся теперь к нижнему ярусу мира. Ад обычно изображался лишь входом в него, который назывался иногда «уста́ми адовыми». Не только уста, но и гортань была у ада. Ирод так восклицал: «В гортань достался ада, не точию в руки!» [Ранняя русская драматургия, 1972, 269]. Ад был невидимой нижней частью пространства. Он всегда был закрыт, как и рай, и открывался, когда, например, туда нужно было отправить грешников. Отмщение говорило Ироду: «Иди во ад на веки, иди, окаянный!» [Там же, 268]. Следовательно, Ирод должен был спуститься в нижний ярус, войти в «пещеру». В программе «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского ад также назван пещерой. Не раз назывался он мрачной темницей, колодецем. О нем говорили, что он «студенец, от него же вопль, дымъ и пламень огненный исходитъ». Не раз ад именовался ямой или мельницей.

Как из рая доносилось ангельское пение, так и из ада слышались голоса, но это были голоса грешников, жалующихся на муки и страдания «во узахъ ада». Грешники также громко «воздыхали». Стоны их слышались всякий раз, когда Иисус готовился принять чашу из рук ангела в Гефсиманском саду. Раздавалось из ада пение. Оттуда доносились вопли «Желания праотцов». Так через код слуха незримо достраивалось художественное пространство.

Из речей персонажей ясно, что происходит в аду. Например, там сидят «цыклопы», кующие оружие. Они ударяют в млаты, прислуживая Вражде. Из ада, из «пекелных заклепов», исходят силы зла. Оттуда дьяволы появляются, притом бегом. Страшный Змий выползает, рыча и ярясь. Фурий «съ пекла» призывает к себе на помощь богиня Вражды. Злые силы всегда должны были сидеть в «пекле», они не могли царствовать «въ свѣте на позорѣ». Также проникали в ад Милость Божия и Вера, стремясь освободить из темницы Натуру. Так, в аллегорической форме изображалось сошествие в ад Иисуса Христа, который в пьесе «Слово о збуреню пекла» сам туда спускался.

По уверениям Ада и Люципера, главных персонажей этой пьесы, в аду стоят роскошные дворцы, которые разоряет Христос при сошествии

во ад. Он их «попсоваль» и «сплюндроваль». Так ад принимает очертания города или воеводства. Ад — столица Люципера, его держава. Напомним, что рай иногда именовался «Капитолиумом». Также говорилось о его дворцах и чертогах.

Картины мук адовых пугают далеко не всех. Интермедийные персонажи вовсе не задумываются о том, как выглядит нижний ярус мира, зато уверены в том, что там всегда тепло и можно погреть старые кости и выпить горилки: «А где ш тепла / Я, як старий, люблю, / Бо як зима прийде / і шам шебе згублю» [Українська література, 1983, 386]. В этой «Интермедии на три персоны: Баба, Дед и Черт» Деда занимает лишь то, как далеко до ада. В его представлениях ад находится не под землей. Он — некая страна, отдаленная от его жилища в горизонтально ориентированном пространстве. Она не видится ему ориентированной по вертикали. Так ад получает свое место на географической карте, но остается при этом пространством замкнутым, где орудуют черти, всегда готовые проявить гостеприимство по отношению к грешникам.

Рассмотрим теперь, как соединялись между собой отдельные ярусы мира. Рай, если он изображался помостом, соединялся с землей лестницей. По ней уходили наверх аллегории и ангелы. Иной раз бывает прямо сказано: «Архаггелъ идет на небо» [Драма українська, 1929, 135]. Лестница эта имела символическое значение, поэтически разработанное в «Успенской драме» Димитрия Ростовского: «Та лествица к небеси, имей ко мне веру, / Через море — мир к небеси мостом будет миру» [Ранняя русская драматургия, 1972, 177]. Лестница могла принимать и другие значения, как в стихотворении Иоанна Величковского, в котором он уподоблял ей счастье: «Свет сей сну подобен, а щастие — драбине, / восходят и нисходят по ней мнози инни» [Свеличковский, 1972, 150]. На символической лестнице могли происходить некоторые эпизоды драм. Ад, в отличие от рая, с землей не соединялся. Движение в него было стремительным и бурным. В ад все «упадали». Заметим, что точно так же описывалось падение с «вершины» счастья.

Небо и ад необязательно показывались в моралите, но ориентированность пространства по вертикали тем не менее учитывалась, как, например, в пьесе Георгия Конисского «Воскресение мертвых». Горизонталь — организующий принцип пространства моралите, действие которого происходит на земле. По ней проходил путь Каждого. Горизонталь всегда предполагала вертикаль и без нее не существовала. Человек двигался по ней, но только незримо. Он шествовал по горизонтали и вертикали одновременно: перемещаясь от колыбели до могилы ввысь, к небесному раю или в ад. Проходил человек не только жизненный путь, но и путь духовный. Он совершал движение в двух измерениях. Как писал

Дж. Марино, «...путь человеческий... от колыбели до могилы — шаг» [Хрестоматия, 1941, 17]. Известно, что у Кальдерона колыбель и могила могли выступать единственными декорациями. Об этих крайних точках жизни не раз писали поэты, как например, В. Потоцкий, вопрошающий о том, что же это за дорога такая легкая, такая проторенная, что сбиться с нее никак нельзя, и сам отвечал: к могиле. Польский «Диалог о древе жизни» поэтому имел второе название «Viatog». Путь праведника был *Imitatio Christi*. Путь грешника — его антитеза. Представление грешного пути на сцене, по мысли драматургов, отвращало человека от пороков.

Конечные точки пути человеческого непременно отмечались на сцене, но необязательно непосредственно ярусами мира. Их могли заменять указания на символическое движение вверх или вниз. Актеры сообщали о нем в сентенциях, объяснявших смысл происходящего на сцене, напоминая о падении или возвышении человека.

Ярусы мира в мистериях порой олицетворяли аллегорические фигуры с тем же значением. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского Небо и Земля встречаются и беседуют между собой. В его же «Успенской драме» ангелы появляются держа в руках символические аксессуары, изображающие Землю и Небо.

Земля, срединный ярус, носила условный и, можно сказать, нейтральный характер и прежде всего служила площадкой для аллегорических фигур, спускавшихся или поднимающихся на нее затем, чтобы косвенно представить евангельские события или жизнь души Каждого. Земля непременно соотносилась с адом и раем, но не конкретизировалась, как, например, в «Умиравшему человеку полезном увещании». Больной находился на смертном одре, но окружали его не близкие и врачи, а Вера, Надежда, Любовь. Этот ярус терял свою относительную условность, когда приобретал библейские очертания, естественно, на уровне слова. Например, так формировалось пространство Каина и Авеля — то поле, на котором приносится жертва. Движение к холму маркирует то пространство, в котором должен быть принесен в жертву Исаак. Пустыня и ров, куда ввергают Иосифа брата, — это то пространство, в котором разворачивается история Иосифа. Иудея как царство Ирода упоминается постоянно. Зависть, например, обещает пройти все пещеры и горы «Юдеи». Весть сообщает, что она прибыла из Иерусалима и теперь пролетает «всю подсолнечну». Обязательно бывает отмечен Вифлеем, Гефсиманский сад, дворец Ирода, Голгофа. Зрителю предлагалось поверить в то, что действие происходит в Риме: «До Риму, бачю, тая дорога провадить»; «И до славнаго Риму ся вертаемъ» [Драма українська, 1928, 175, 173]. Алексей из Рима шествует «до Едеса града».



Возникают в художественном пространстве мистериального театра некие географические метки. Они никак не реализуются на сцене. Части света выступают как аллегорические фигуры. Европа, Азия, Африка и Америка прославляют Рождество. Упомянуты Сирия, Евфрат, Египет, Аравия. Мудрецы прибывают из Египта, Малого и Большого. В выступлениях Бояр, окружающих Гонория, цесаря римского, упоминаются Африка, Этрурия, Гишпания. Географические приметы характерны и для мистерии, и для моралите.

Не только географические, но и, на первый взгляд, конкретные локусы на самом деле были условными и непременно поверялись адом и раем. Так, у Георгия Конисского в «Воскресении мертвых» Диоктит отнимает все имущество у Гипомена: лес, мельницу, дом, сад, пруд. Они, естественно, не отмечены на сцене. О них Диоктит только говорит, но, как выясняется далее, не случайно. Праведнику не пристало оплакивать имение свое. Гипомен же оплакивает свои потери — дом, «власный грунт», «ниву плодоносну», мельницу, «отческій сад». У него остался один «домок», да и то без ограды и ворот, весь разоренный. В конце концов Гипомен умирает, и душа его возносится на небо, где все его владения и отпечатываются. Каждому из них в символическом плане соответствуют знаменательные точки вышнего мира. «Грунта мои нинѣ суть небеса широки; / Лѣсъ мой — Едемъ прекрасній стоит на Востокѣ; / Мелници мои — свѣтиль небеснихъ кружала, / Пруда води животной чистѣе криштала; / Домъ мой — чистое злато, камень многоцѣнный; / Домашніе — прекрасни аггельскіе чини» [Драма українська, 1929, 177]. Вот за что сражался Гипомен, отказываясь от своих владений, хотя и сожалел о них. Вот что он приобрел после смерти.

Действие этой сравнительно поздней пьесы протекает в пространствах разного типа. Есть здесь поле («оть нивъ»), дом, где пьянствует Диоктит и откуда его относят в «храмину». Гипомен, судя по всему, находится все время снаружи, вне жилища. Где-то на сцене должна была размещаться темница, точнее, вход в нее, вторящий адовой пещере. Туда отводят связанного Гипомена. В финале пространство пьесы расширяется до вселенских масштабов. Дьявол приводит Диоктита из ада, т. е. главной темницы мира, противопоставленной той, в которой побывал бедный Гипомен при жизни. Гипомен же является с Ангелом, «от блаженства изшедши» [Там же, 175]. Вертикаль прорисовывается еще раз — Диоктита вновь отсылают в ад: «Иди, поспѣшай во адъ, погибелній сину» [Там же, 177]. В рай намеревается вернуться Гипомен: «Не могу на сем мѣстѣ болѣе медлѣти, — / Тецѣмъ насичатися той слави со клеверѣти» [Там же].

В этой пьесе в организации пространства участвуют хоры, поющие канты. Первый кант задает тему Воскресения и вечной жизни через евангельский мотив зерна, которое сначала гниет в земле, а потом дает ростки и превращается в тучную ниву. Так и человек не умирает, попав в землю. Второй кант описывает изменчивость и непостоянство мира и призывает вспомнить о том, что ожидает человека за гробом, когда «в день остатній» раздастся «глась труби ужасній, / Шумъ и трескот страшній» [Там же, 164]. Третий кант ведет тему дня гнева: «Казнь вѣчна / Различна / Готова» [Там же, 173]. Кант страшит адом, где «всєдневно / Огнь ревно истъ тѣло, — да и цѣло / Вящшихъ мукъ ради, / Червь неусипай / Гризет непрестай; / Огненная купель / Сѣра да жупель / Во адѣ, / Во смрадѣ» [Там же]. Четвертый кант живописует радости рая, где забываются все страдания и мечтания, где звучит божественная музыка и триумфальные песни, где нет «плача с туюго» и «вопля з бѣдою» [Там же, 178]. «Всѣмъ пространно небо данно; / Прохажатися, / Прохлаждатися / Повсюду волно» [Там же]. Так канты окружают действие пьесы, вычерчивая контуры целостного художественного пространства, в котором помещены эпизоды земной и вечной жизни Гипомена и Диоктита.

Как видим, художественное пространство необязательно остается в пьесах неизменным. Пролог и «видокъ первой» в пьесе об Алексее человеке Божиим задают трехмерное пространство. Здесь Ангелы «низходят от степеней высоты» [Драма українська, 1928, 128]. В следующем «видоке» св. Алексей появляется в условном безотносительном пространстве в окружении аллегорических фигур. Но уже здесь земля противопоставлена небу. Эту антитезу можно услышать в пении Ангелов. Намечают ее действия Чистоты, которая «стелет» Алексею путь, ведущий до неба. Затем действие развивается на земле, в доме Евфимияна, или около него, во дворце императора, у стен храма. Эти локусы не разрушают вертикаль мира [Сазонова, 1991, 484]. Она подтверждается появлением Архангела Михаила, который беседует со св. Алексеем. Эту вертикаль подтверждает ангел Уриил, объявляющий людям о человеке Божиим. Ее выстраивает глас с небес, призывающий «труждающихся и обремененных» искать тело святого. Окончательно вычерчивает вертикаль последний эпизод, где «святой Алексѣй тѣшится на небеси посреди ангель» [Драма українська, 1928, 185].

Изменения пространства совершались не только за счет перенесения действия с одного яруса на другой, но и благодаря принципу отражения. Сон персонажа вызывал новые измерения пространства. В «Ужасной измене» Пиролоубец видит во сне Иова на гноище. Так действие переносится из пространства Пиролоубца, из мира с его соблазнами, в про-

странство библейское. Эти два пространства сцеплены друг с другом, сосуществуют одно в другом. Весь сюжет поверяется последними явлениями, где Пиролюбец является «в геенне» и видит Лазаря в раю на лоне Авраамовом. Так противопоставляются два яруса пространства. Во сне св. Екатерине («*Declamatio de S. Catharinae Genio*») являются Любовь Земная и Небесная. В тексте не указывается, откуда они пришли, с каких ярусов переместились в сон святой. Сказано только, что они появились, чтобы указать ей на возможность выбора пути, в рай или в ад.

В отличие от театра последующих эпох, школьный театр никогда не скрывал своего основного предназначения — моделировать картину мира, в чем он сходен с обрядом. Эта картина не постепенно вырисовывалась в представлении. Она не складывалась с течением действия, а предопределялась устройством сцены. Задача драматурга состояла в том, чтобы привлечь внимание зрителя к мирозданию в целом, указать место человека на земле, в аду или раю. Например, в «Мудрости Предвечной» действие происходит в «едемском вертограде», в «Слове о збурению пекла» — в аду. Эта общая цель не предполагала выписывания деталей и отдельных частных.

Для моралите характерно безотносительное пространство, неотмеченные локусы. Неважно, где семь смертных грехов венчают богиню Ериннес или где «Гонорь Божий» призывает Божие Отмщение, как и то, где находится Церковь, окруженная аллегорическими фигурами Веры, Надежды, Любви и оплакивающая муки Христовы. Такое место действия универсально. Это мир души человека, спроецированный на христианский космос.

Пространство меняло свои очертания, когда из универсального и немаркированного становилось евангельским локусом, как в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Неизмеримое пространство, в котором фигурируют Натура, Смерть, Зависть, преобразается в конкретный локус, где пребывают евангельские Пастыри. Циклопов и Зависть сменяют трогательные Пастухи, которым благовестит Ангел. Подразумевается, что они находятся в поле, а их товарищ только что ходил в город. Эта приближенность к реальности, заземленность исчезают с появлением Ангела — действие теперь разворачивается по вертикали. То же наблюдается в «Отрывке Рождественской драмы». Пространство здесь, с одной стороны, кажется реальным, с другой — беседы персонажей приподнимают его над полем, где они находятся. Оно приобретает очертания евангельского локуса. В «Ужасной измене» из немаркированного пространства, где находятся аллегории Слостолюбия и Нищеты, оно превращается во дворец. Там происходит трапеза Пиролюбца, а затем все события перемещаются в христианский космос.

Существуют эпизоды, в которых членение мироздания на ярусы не маркируется. Тогда на первый план выходит такой признак пространства, как безграничность. В антипрологе «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского Натура Людская и окружающие ее аллегории находятся в условном пространстве, не отмеченном делением на ярусы. Также в «Трагедокомедии» Варлаама Лещевского везде и нигде находятся Церковь, Мир, Благодать Божия. Но, как следует из диалогов персонажей, картина мира при этом прочерчивается вполне определенно. Благодать Божия, обращаясь к Злочестивой и Благочестивой душам, говорит, что хочет видеть их рядом с собой. Следовательно, они находятся в ином пространстве, нежели Благодать. Кроме того, Злочестивая душа вряд ли могла находиться рядом с Благочестивой. Особое место должно было быть отведено Юношам, наблюдающим общение аллегорических фигур и комментирующим его.

В «Разговорах Души с Телом», которые, судя по всему, происходят на земле, об аде и рае только говорится. В «Споре Души с Телом» Ивана Некрашевича, происходящем в неотмеченном пространстве, можно проследить, как наращиваются его воображаемые ярусы по мере усиления страха Души перед Дьяволом, с повторением предложения Тела молиться: «Встань от одра и внимай, что Павель говорит, Да освѣтитъ тя Христось, да врагъ не уловить» [Драма українська, 1929, 245]. Душа обвиняет Тело в том, что оно приросло к земле. Тело же говорит Душе, что они вдвоем предстанут на суде, где будет решено, геенна или Царство небесное ожидают их.

Чаще, конечно, на сцене представлялось деление пространства на ярусы, но бывало оно и неполным. Действие могло происходить на каком-то одном ярусе, например, в раю, где Адам и Ева срывают запретный плод, но их тут же застает Ангел. Действие еще длится в раю, но очертания ада и земли уже маячат, так как Ангел, а не Господь изгоняет Адама из рая на срединный ярус мира и велит ему копать землю. В «Слове о збуреню пекла» художественным пространством является отдельный ярус — ад с воротами и железными замками, запертый со всех сторон. «Адовы жители» постоянно сопоставляют его с раем. О том, что в раю пребывает Бог, — Ад и Люципер непрерывно говорят.

Возможно, что противопоставление ада и рая лишь предполагалось. Ангел беседует с Адамом, призывая его выйти из ада. Адам из ада отзывается «до раю». В первой сцене «Царства Натуры Людской» спорят Люцифер и Архангел Михаил — так сталкиваются рай и ад. Также перекликаются Ангелы и Натура Людская. Ангелы обращаются к ней с неба, Натура плачет и рыдает в аду. В этом случае персонажи не нарушают предписанных им ярусов.

В речах аллегорических фигур всегда присутствует противопоставление горнего, небесного — земному: «От земних в небесная скоро преселися» [Драма українська, 1928, 204]. Перемещаясь с одного яруса на другой, они об этом сообщают, еще и еще раз прочерчивая вертикаль, на которую постоянно указывает в «Царстве Натуры Людской» в споре Ангелов, противного и доброго: «Почто возийти не мощно?»; «Гордия твоя борзо снийде во адъ буе»; «Взийдем на вишний престоль»; «Яко воскорѣ снийдеши до ада»; «Я, я до ада снийду? Возийду на небо! Возийду више облак». Также ремарки возвращаются к строению художественного пространства. В одной из них в пьесе «Ужасная измена сластолюбивого жития» сказано, что Ангелы «снимут» с небес и понесут души вверх.

Мистериальное пространство имеет четко отмеченный центр. Все значимые действия совершаются в нем. Так как мистерия не касается никаких «мелочей», то, следовательно, она разворачивается только в центре пространства, который иногда только подразумевается. Но мог он обозначаться деревом познания, «деревом доброзрачным»: «Что любезнѣ зриши на сіе древо? От древа сего ясти. (...) Аще быс вѣдал сего древа тайну» [Драма українська, 1926, 167]. Вокруг древа ходят Адам и Ева, или Натура Людская, к ним приближается Прелесть, подползает Змий.

В «Жалобной комедии об Адаме и Еве» Адам гордится своим великолепием, но ангелы его предупреждают, чтобы он не вкушал овощи «сего древа». Кроме «древа доброзрачна», в пасхальных мистериях на сцене мог находиться крест Господень, что бывало редко. В центре пространства размещается также трон, престол, на котором восседает Милость Божия. Заметим, что центру небесному на земле находилось антитетическое соответствие. На срединном ярусе мог водружаться трон, на котором восседали властители. В мистериях им бывал Ирод. Так создавалось противопоставление божественного и человеческого.

Мистериальный театр был сдержанным в проявлении своей природы. В целом мистериальную театральность можно определить как неустойчивую. Внешние ее приметы, утверждающие зрелище как особый вид искусства, почти отсутствовали. Задача воссоздать на сцене мироздание не требовала ни задников, ни кулис, ни декораций. Этот театр можно назвать «бедным», как театр Е. Гротовского, стремившегося реконструировать на сцене обряд. «Театр, освобожденный ради взаимности такого искательного переживания (поисков своего Я. — Л. С.) от каких-либо украшающих или объясняющих приемов, Гротовский назовет Бедным Театром» [Башинджаган, 2003, 15]. Режиссер решительно заявил, что театру не нужен синтез, так как в результате театр начинает па-

разитировать на других видах искусства, «выстраивает свои гибридные зрелища на смешении форм, лишенном монолитного корня, а значит, не интегральном» [Гротовский, 2003, 60]. Е. Гротовский искал этот «монолитный корень», забывая о том, что и в обряде существует синтез, только иного плана. Режиссер хотел, чтобы актеры отказались от грима, накладных животов и носов, от избыточных жестов и движений. В этом его идея сродни концепции театра мистериального. В нем игра была слабо развита, слово оставалось почти всегда ораторским. Даже тот небольшой по объему набор признаков, который присущ мистериальному театру, проявлялся не всегда и отнюдь не в полном виде в каждой постановке.

Уже в прологах мистерий предупреждалось о «кратком действии», поставленном «в память толиких щедрот». Благодаря высокому содержанию такое представление не могло вести за собой, как сказал бы Григорий Сковорода, «скуку и омерзение», но оно при этом не позволяло испытать «радости метаморфозы» [А. И. Белецкий]. «Бедный» мистериальный театр не противоречил общему духу культуры, настаивавшей на антитетичности. «Богатому» театру мог противостоять «бедный». Барокко играло оппозициями, переворачивало их и одновременно стремилось к их полному слиянию, которого никогда не достигало. Это отразилось и в мистериальном театре, который мог позволить себе быть «не-театральным» и «бедным».

Его пространство, ориентированное по вертикали, не членилось дополнительно. Например, мансьоны, которые определяли пространство западноевропейской мистерии, не были для него типичны. Там мистерия, используя опыт церковной драмы, создавала свой тип пространства, и главная задача постановщиков состояла в том, чтобы структурировать его. Мансьоны были записаны за отдельными персонажами, и только такой персонаж, как Христос, не имел своего определенного локуса.

Хотя возможно, что мансьоны использовались при постановке «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского в том эпизоде, где Врач осматривает смертельно больного Ирода. Затем Ирод спрашивает Сенаторов, которые стоят в стороне, что им сказал врач. Можно предположить, что сцена здесь делилась на сегменты, но необязательно. Похожее деление сцены наблюдается в пьесе об Алексее человеке Божиим. Реплика — «Ту Алексѣй хижину себѣ устроиль» [Драма українська, 1927, 176] — может свидетельствовать о подобном делении. Будущий святой на глазах у зрителей строит себе «будку», или «хижину», получив разрешение своего отца, Евфимияна, не узнавшего его. «Став куцу в дому моему», — говорит он неузнанному сыну. В. И. Резанов предполагал также наличие мансьонов в пьесе о св. Екатерине («*Declamatio de S. Catharinae Genio*»).

Итак, огромность мира, представляемого не столько на сцене, сколько самой сценой, не дробилась на отдельные участки. Если персонажи рассуждали о мироздании, они всегда отмечали его целостность, лишний раз сообщали о том, что весь мир есть творение рук Божиих. Бог «толика сотвори непостижнѣя уму вещи: небо, украшенное солнцем, луною и звездами во увеселение и в просвещение есть данно, земля же цветы различными, но и златом преизобилующее, во человеческой есть власти; звери в пустыни, рыбы в мори и во езерах, птицы, по воздуху парящая несть вне его власти. (...) Сими благами и человек одаренный чим возможет Создателю своему возблагодарити» [Ранняя русская драматургия, 1975, 193].

Всякий раз в подобных монологах указывалось на бесконечность мироздания, обязательно проводилось сравнение с жизнью человеческой. Стихии противопоставлялись ей как постоянное начало чему-то хрупкому и несовершенному. Мир природы постоянен, как непостоянен мир человека. Безошибочно движение светил, равномерно зарождаются, живут и умирают растения. Ни одного закона жизни не могут избежать животные. Но скорее перестанут сражаться между собой стихии, высохнут реки и моря, погаснет огонь, загорится вода, чем что-то изменится в непостоянном мире человека.

В мистериях рисовались картины благодатного покоя, соседствовавшие с апокалиптическими видениями. Как говорит Дева юродивая в «Действе о десяти девах», в день Страшного суда: «Престрашнии громи будут, горы потресутся, / камения же тверды, в прах распадутся. / В той час луна померкнет, солнце не даст света, / звезды спадут с небес от страшна навета» [Там же, 146]. Пока горы стоят на месте, камни не падают: «...вся сотворянна на земли суть безвредна» [Там же]. О мире, переживающем потрясения, так говорят аллегории в пьесе «Стефанотокос»: «Трепещут и трясутся прекрасные дома, / Слышаще страшные и ужасны громы. / Всякую зеницу ужасы пронзают, / Когда бьет молния, облацы жь блистают. / Только жь по страшных громах светлыми лучами / Красное покажется солнце zde пред нами, / Тотчас претворяются на радость печали» [Там же, 423].

Так мир в состоянии божественного покоя и испытывающий на себе гнев Божий изображается в речах персонажей. В них всегда мелькают сакральные символы. Один из персонажей «Комедии о Ксенофонте и Марии» во сне взирает на планеты, «и се внезапно взыде солнце и луна, обое купно; солнце же, егда явится, абие нача померцати тако, яко некоей токмо малой части в нем просвещатися. (...) и сие бысть чрез долгое время, потом явишася близ их две звезды во обычном существе, таже

паки солнца нача просиявати; егда же просия, и быша в равной светлости солнце и луна и оные две звезды, иже послеще явишася» [Там же, 196—197].

Очевидно, что наглядно представить на сцене эти космические события «бедному» театру было невозможно. Он только говорил о них, как и о создании мира. Так, в «Царстве Натуры Людской» аллегорическая фигура Всемогущей Силы рассказывает, как были созданы тьма и свет, разделены море и суша, как земля покрылась цветоносными травами, плодовитыми деревьями и тучными «класами», как были созданы солнце и луна, и, наконец, «звер небезумный» — человек.

Вдобавок постановщики особенно не желали этого, так как не всегда предпочитали переводить невидимое в визуальный ряд. Потому на сцене не было декораций. Количество вещей с символическим значением также было минимальным. Мистериальный театр не был к вещам привязан. Его пространство населялось не ими, а идеями. Вещи появлялись в ситуациях, когда с их помощью можно было усилить смысл сказанного словами. Они могли даже заменить собой слово, а иногда и персонажа. Потому вещи выступали прежде всего как знаки и символы и не участвовали в организации художественного пространства в его реальных измерениях.

Они структурировали пространство метафизическое, как в польском «Диалоге о Ковчеге», где противопоставляются Дагон — божество филистимлян, представленный на сцене статуей, и ковчег. Он не выносится на сцену, но персонажи постоянно говорят о нем и борются за его сохранение. В польской школьной пьесе «Lucus Vaccho festus» пространство организуют крест и алтарь Вакха, ср. «Церковь Православная въ единой руц{ крестъ въ другой же чашу держа является» [Драма українська, 1929, 119]. В «Действии, на страсти Христовы списанном» выставлен образ Христа, несущего крест на Голгофу. Душа Побожная «крестъ хочеть въ руки взяти», а другая душа крепко держит крест и не отдает. С крестом в руках всегда выходила аллегорическая фигура Веры. В польских мистериальных пьесах крест также выступал семантическим центром пространства, вокруг которого вращались такие аллегии, как Религия святого креста, Милосердие креста [Kadulska, 1997, 10]. Заметим, что когда крест нужно было выносить на сцену, это отмечалось крестиком на полях пьесы. Подобным образом выглядели режиссерские указания того времени.

Такой символ, как чаша, организует весь «Dialogus de passione Christi». Он отнюдь не статичен, так как передается от одного персонажа к другому. Сначала чашу несет Ангел. Шествуя с ней, он выполняет функцию медиатора. Ангел должен передать чашу Иисусу, но сначала ее



хочет взять Богородица, чтобы спасти сына своего от мук. Она даже готова биться с Ангелом, подобно Иакову. Но все же чаша оказывается в руках Иисуса. Так в символическом плане выглядит добровольная испу-кительная жертва. Теперь Иисус отправляется на Голгофу с чашей, зна-менующей крест. Монолог Христа строится на теме, заданной этим сим-волом, окруженным орудиями страстей, среди которых копье, терновый венец, гвозди. О них только говорится, они не появляются на сцене.

Наряду с чашей, вручаемой Христу, в мистериях фигурирует также чаша «сластей богомерзких», чаша пиროвания, но только в слове, что еще раз подтверждает тенденцию мистерияльного театра к пустой сцене. Правда, переносились на сцену дары, вручаемые Младенцу Иисусу, — золото, смирна, ливан: «Прийми убо малую от мене часть злата (...). Ливан от мене прийми, смиренно молюся. (...) Аз ти архиереем, Боже, нарицаю, — / Яко архиерею смирну предлагаю» [Ранняя русская драматур-гия, 1972, 249—250].

Выносился на мистерияльную сцену «новый гроб», в который полага-ется тело Христово. Ремарка гласит: «It a sepulchrum». В «Розмышлянях» Иоанникия Волковича Душа Побожная не может без слез и страха визи-рять на «гроб каменный». В этом же произведении говорится о «темно-узким каменном гробѣ». Кроме того, в речах аллегории Триумфа, т. е. победы Христа над смертью, содержатся упоминания «триумфального воза». Это смелое сравнение элемента паратеатральной культуры с Гробом Господним. Трофеями, которые обычно выставлялись в триумфах, в «Розмышлянях» становятся орудия страстей. В диалоге «Банкет духов-ный» элементами сценического оформления также были победные тро-феи, гербы. В панегирических пьесах, как, например, в «Страшном изо-бражении второго пришествия», Фортуна и Победа украшали «трофеум или столп» российскому орлу. Все это делалось по правилам поэтики, разрешавшим выставлять на открытой авансцене победные трофеи и монументы.

Главная функция вещи, наделенной сакральными смыслами, соотно-симой не с персонажами, а с художественным пространством, состояла в «материализации» семантической структуры спектакля. Что касается то-го ряда вещей, которые этими смыслами не обладали, то они внешне будто и бесполезны, но зато они выступают как представители идеи и становятся эмблемами [Жинкин, 1927, 16]. Они не замещают другие яв-ления предметного мира, так как становятся «художественным предме-том», поселенным в «предуготовленный сегмент художественного про-странства» [Чудаков, 1984, 21].

Не раз авторы и постановщики мистерий концентрировались на за-претном плоде, которым Лесть дьявольская «подманиетъ» Человека. Он

оказывается целым Эдемом: «Бѣжи, окаянная, грѣшная, особо! Полкнула еси Едем, несита утробо!» [Драма українська, 1926, 126]. Натура Людская не знает, каково это яблоко на вкус, и потому очень хочет им полакомиться: «Внутринни же не знаю, что суть его соти, / Горки или сладок». Мог запретный плод в многочисленных описаниях приобретать черты реального. Адам, оказывается, съел не спелое, сочное, сладкое яблоко, а кислое, недозрелое, «кислицу», отчего на весь мир «оскома напала». Его и есть-то было нельзя — а теперь за это платят все люди. Бывало это яблоко и «призрядного цвета овощем», «красно зраком». Потому оно влекло к себе Адама, который думал, что не зря Господь так возлюбил его среди прочих райских плодов. Запретный плод восхваляют Прелесть или Змий(я). Христос же, выводя Адама из ада, сожалеет о том, что яблоко загнало его туда, и спрашивает, каким оно показалось ему на вкус. Заметим, что у польского поэта Зб. Морштына появляется такой символ, как содомское яблоко, — явная антитеза райскому. Такое яблоко выплюнет каждый, кто его надкусит.

Несложно было включить в ряд символических вещей ключ бездны, который Разбойник вручает Покаянию, как и ключ от рая, с которым нисходит Ангел с небес. Оказываются сценическими вещами дрова, которые Исаак несет на плечах, подобно тому как несет свой крест Иисус Христос. Каким-то образом, видимо, изображалась жертва Авеля, приносящего «агнца тучна». Так через вещь подавались сакральные очертания мистериального пространства.

Некоторые вещи, появлявшиеся на мистериальной сцене, явно тяготеги к декорациям. Самая распространенная из них — престол. О нем постоянно вспоминают как о символе власти. Каждый царь или могущественная аллегорическая фигура, как, например, Фараон, Ериннес, Смерть, Мир, обязательно сидят на престоле (троне). Аллегория Мир боится, что новый царь низринет его с престола, и даже устраивается на нем спать. Некоторые элементы реквизита создавались на глазах у зрителей, как, к примеру, ложе Ирода. Отвечая на его призыв: «Юноши! молю, вскоре устройте ми ложе» [Ранняя русская драматургия, 1972, 137], — слуги его воздвигали. Ирод перебирался на ложе, рассуждая о том, что трон и ложе суть разные, и называл свое ложе смертельным. Чтобы представить на сцене жизнь грешника, трудно было обойтись без реквизита. Потому именно в моралите чаще всего появлялись, кроме престола, трон и ложе, которое в «Воскресении мертвых» Георгия Конисского именовалось «одром болезненным». В некоторых сценах моралите, тяготеющих к интермедиям, ставились столы и стулья. Мужики, пришедшие на свадьбу Алексея человека Божия, восхищаются: «Ось я

перший на землі гречі соб'є сяду / Да и ноги зв'єшаю; сяд тут и ты, дя-дю!» [Драма українська, 1928, 148].

Гораздо реже приносились на сцену бытовые вещи. Иногда о них только говорилось. В пьесе о св. Екатерине перечисляются блюда, готовящиеся для свадебного банкета. В пьесе об Алексее человеке Божиим в эпизоде свадьбы выносятся полотенце, ведра с водкой, паштеты. По возвращении Алексея «слуги Евфимияновы приказные есть вынесли; що лучши, сами по'бли, а Алекс'ю сухи хл'б принесли» [Там же, 177]. Появляются на сцене деньги, которые братья получают за «продание» Иосифа. Диоктит в «Воскресении мертвых» «капшуком показывает». Серебром и золотом отваживают императорские слуги народ от почившего в Бозе Алексея. Так на мистериальной сцене возникают вещи, лишенные символического значения. Но сохраняет такой атрибут, как перстень. Алекс'ей человек Божий оставляет невесте перстень и пояс, завернутые в скатерть.

Перстень фигурирует и в пьесе о св. Екатерине. Перстнями украшены персты аллегорических фигур. В польской пьесе «*Gratia homini placere repens*» перстень действует наравне с персонажами. Турок Магмет дарит его своему приемному сыну Иоанну. Завидуя ему, три родных сына Магмета крадут этот перстень и вешают на распятие, чтобы дать знать отцу, что Иоанн — тайный христианин. Они ссорятся из-за отцовского перстня и, наконец, убивают друг друга. Этот перстень подменяют, проглатывают, с ним хоронят погибших. Он — причина клеветы, казней, погребения заживо. Он и улика, и свидетельство невиновности. Только он способствует оправданию персонажей.

Итак, мир на мистериальной сцене не детализировался. Мистерия строго придерживалась единственного, главного своего указателя — оси мира, отнюдь не всегда прочерченной театральными средствами и часто скрывающейся на уровне слова. Сцена мистериальных пьес не заполнялась предметами вещного мира. Она оставалась пустой. Те же предметы, что присутствовали, обязательно имели символическое значение и не оставались в течение всего представления. Их приносили персонажи, исчезая затем вместе с ними со сцены. Эта пустота — важный признак мистериального пространства. Она несла в себе метафизический смысл, сообщала сцене огромность как одну из основных характеристик изображаемого ею мира. «Драма с универсальными амбициями требует или “открытой” сцены, огромного пространства, или — пустой сцены, которая также в состоянии обобщать значения» [Sławińska, 1988, 73].

Художественное время мистериального театра, неразрывно связанное с пространством, также не имело специфически «театральных» при-

мет. Оно не меняло мерного течения, не сплющивалось и не растягивалось. Это было сакральное время, время мифа, который не столько воссоздавался, сколько пересказывался. Оно было единым и прерывалось только с вторжением интермедий.

Мистериальный театр не придавал особого значения действию, которое могло бы структурировать пространство. Оно не было разнообразным, так как нельзя было исказить высокий предмет изображения, зато всегда следовало представить соотношение божественного и человеческого. Скованность мистериального действия объясняется тем, что оно имело сакральную функцию.

На сцене при постановке моралите могло быть два занавеса, на что обращают внимание ремарки. Занавес не только организовывал сцену, но и регулировал систему включения персонажей в действие, как в пьесе «Борьба Церкви с дьяволом». В одной ремарке сказано, что Змей идет за «завесу». Такие ремарки — не редкость. Они свидетельствуют о том, что пространство условно делилось на сценическое и театральное, хотя почти всегда эти два его вида сливались. За занавесом создавался семантический фон действия, иногда составляя ему смысловой противовес. Оттуда в поэтической форме комментировались события, происходящие на сцене, как, к примеру, в «Ужасной измене сластолюбиваго жития», где Хор «за запоною» развлекает Пиролоубца пением. В пьесе «Борьба Церкви с дьяволом» «за завесой» поются молитвы в ответ на призыв Христианина войти в дом Божий и воздать хвалу Господу.

Описанным выше видам художественного пространства противостоит то, в котором игрались интермедии, разбивавшие движение мистериального сюжета. Они не требовали трехъярусной сцены, их действие происходило только на земле. Это пространство было сжато, имитировало повседневное, не имело маркированных точек. Правда, существуют интермедии, в которых участвуют черти. Здесь, следовательно, учитывается пространственная вертикаль, тем более что, уходя, точнее, убегая со сцены, они утаскивали комических персонажей в ад.

Итак, в театре, как и в изобразительном искусстве той эпохи, пространство то конкретизируется, то абстрагируется; оно сжимается, развертывается, «меняет масштабы фигур {...}», это пульсирующее пространство настолько активно, что сковывает, подавляет населяющих его персонажей: их застывшие позы, неловкие жесты, внутреннее напряжение кажутся вызванными необходимостью преодолеть обволакивающее их пространство, его неослабевающий пресс» [Бусева-Давыдова, 1991, 27].

В связи с мистериальным театром следует обратиться к вертепу, о котором уже говорилось в I главе книги с точки зрения действия оппози-

ции сакральное / светское. Теперь рассмотрим, как выглядит пространство этого религиозного кукольного театра. Оно вторит пространству мистериальному. Вертеп как бы кратко записывает его формулу. Если мистериальное пространство — это модель мира, то вертеп — это несколько искаженная модель мистерии, и, следовательно, он также вторит очертаниям христианского космоса. Его пространство членится по вертикали, а также по горизонтали, что наглядно сказывается в его устройстве. Горизонтальное членение создают маньсоны, закрепленные за отдельными персонажами, вертикальное — ярусы.

В вертепе должны были бы различаться три яруса, но чаще он состоит из двух. Третий, небо, обычно выглядел как мезонин. Ярусы имели цветное решение. Верхний выстилался белой овчиной, а нижний, где господствовали силы зла, — черной. Вертеп не только воссоздавал строение мира. Одновременно он символизировал вертеп (пещеру), т. е. тот сакральный локус, в котором стояли ясли Христовы, отмечавшиеся и на школьной сцене.

В «Рождественских виршах» Памвы Берынды маркируются три точки священного пространства, связанные с вертепом: Вифлеем, ясли, хата, в которую он порой превращался. Вертеп иногда и выглядел как крестьянская хата, но над ней всегда высился крест. При этом хату-вертеп окружали приметы повседневного пространства, фонарь, колодец, собачья будка [Федас, 1987, 162]. Мог вертеп превращаться в церковь. «И храм и театр совершенно тождественны в идее своих одинаковых вещественных форм» [Фрейденберг, 1988, 26]. Иногда в нем даже цитировались очертания конкретных сельских храмов, типичных для западной Украины, где вертепы имитировали церкви с соломенной кровлей. В строении вертепа обязательно подчеркивались те элементы, которые несли наибольшую сакральную нагрузку, — купола, кресты. Они размещались в его центральной части, оклеивались фольгой и цветной бумагой. Таким образом, в вертепе мистериальное пространство совмещалось с приметами народного быта точно так же, как мистерии сталкивались с ними в интермедиях.

В заключение хотелось бы еще раз сказать, что принципиальная «бедность» мистерии — это пустая сцена, почти полное отсутствие декораций и реквизита, сдержанность исполнителя, однообразность действия, чрезвычайное доверие к слову. Эта «бедность» таила в себе подлинную условность, без которой всякое искусство невыносимо. Отказываясь от игры, декораций и многообразия реквизита, мистериальный театр, следовательно, доверял строение художественного пространства только сцене. Мистерии, игравшиеся на площадях, имели открытое пространство. В школьном театре его открытость зритель должен был домысливать.

\* \* \*

Мистериальное пространство — это пространство символическое, в котором очертания сцены приобретают поистине космический размах. Оно не скрыто от зрителя. Он не должен спускаться в глубинные слои текста, вскрывать затемненный смысл отдельных высказываний или деталей сценического оформления. Зритель непосредственно видел перед собой «макет» мира — этого главного «героя» религиозного театра. Человек постепенно становится им в моралите, где приближается к сакральному пространству, куда на самом деле ему нет доступа.

Совершенно иной тип пространства выстроил «охотницкий», или любительский, театр. Он был театром светским, и его пространство уже не имело сакральных значений. Оно не было пространством метафизическим, так как воспроизводило очертания мира, реально существующего. «Охотницкий» театр стремился передать очертания географического пространства и бытового. Постановщики и драматурги не воспроизводили контуры христианского космоса. По сравнению со школьным театром они по-новому организовали художественное пространство.



## Словарь «мест» «охотницкого» театра

Пространство «охотницкого» театра не равнялось сцене, так как действие в нем совершалось не везде и нигде, а в конкретных измерениях, пусть еще не проработанных основательно. Принципы экономии и достаточности были этому театру чужды. Персонажи больше не расхаживали по условному миру, не имеющему реальных измерений. Они уверенно разместились на земле, которая не была землей вообще, а, в зависимости от содержания пьесы, выглядела как отдельные частные подпространства, правда, не особенно детализированные и часто повторяющиеся.

Так в театре появились различные локусы, из которых состояло художественное пространство, представляющее землю, причем не как условное целое. Эти локусы не пересекались, не сливались в единое целое,

не переходили один в другой. Они как бы отдельными штрихами намечали пространство в целом, явно приближая его к типу пространства точечного [Михайлов, 1974, 174]. Театр утратил зримую ориентацию по вертикали, но окончательно она все-таки не исчезла из смысловой структуры пьес. Теперь горизонталь, за редкими исключениями, определяла тип художественного пространства. Перед тем как рассмотреть отдельные локусы «охотничьего» театра, обратимся сначала к исключениям.

«Охотничий» театр позволял себе некоторые реминисценции, возвращался к архаическому типу пространства, но, конечно, на новом уровне. Конечно, здесь пространство не членилось по вертикали, не выстраивалось с помощью декораций. Реминисценции эти возникали с введением античных мотивов. Например, в «Акте о Калеандре и Неонилде» на сцену выходят античные боги. Сцена эта изображает небо, где восседает Юпитер со своей «компанией». Боги внимательно следят за тем, что происходит на земле, направляя события в нужное русло. Собрание богов мало чем отличается от эпизодов, в которых появляется Король, окруженный Сенаторами. Юпитер так же, как и всякий властитель, сидит на троне, а «аллински боги» размещаются рядом на «стульях», подобно Сенаторам. Как и они, боги пируют и веселятся. Локус, в котором они выступают, не предполагает иного яруса пространства. Боги действуют там же, где и «реальные» персоны, на время изгоняя их со сцены. Зритель должен был вообразить, что стол, за которым пируют Юпитер, Меркурий и другие античные божества, стоит не там, где пребывают простые смертные.

Не только небо, но и подземное царство иногда показывается на «охотничьей» сцене. В той же пьесе однажды «ад отворяется». Оттуда выбегают дьяволы, которые, конечно, хохочут и прыгают, и Смерть, называющая ад «местом благим». Оттуда же выскакивают Мегера с Фуриями. Все они зовут царей к себе в гости, обещают устроить им настоящий банкет с пивом, вином, «предрагими» конфетами. Охотятся они и за аллегориями. Смерть даже ввергает в ад Совесть, предлагая ей повеселиться.

Ад, как и небо, не был отдельным ярусом сцены. Об этом свидетельствуют ремарки: «Смерть, выскоча из ада» [Ранняя русская драматургия, 1976, 387]; «Проговоря, Смерть со дьявола во ад уходит» [Там же, 223]. Ад, следовательно, находился за сценой, в него можно уйти, но не спуститься, как это было ранее. Многие ремарки сообщают, что ад «закрывается». Это позволяет предположить, что вход в ад как-то маркировался.

В «Действии о короле Гишпанском» аналогичный тип пространства только намечен, причем в эпизоде сна героя. Мальтийский Кавалер

«опочивает», и Меркурий являет ему сон свыше. Это «свыше» так фиксирует ремарка: *«Кавалер лежит, а на облаках звенит»* [Там же, 69]. Также в предпоследнем явлении этой пьесы «Слава со облак в трубу играет» [Там же, 77], опускается «книзу», чтобы произнести предсказание Королю, а затем поднимается наверх. Здесь вертикаль выражена довольно отчетливо, но значение свое она утратила и имеет только декоративную функцию — барочные «полеты» еще долго присутствовали на сцене. Таким образом, прежний тип пространства, если и возникал на «охотничьей» сцене, уже не имел прежних значений

«Охотничий» театр стремился представить пространство географическое. Напомним, что в мистериях и моралите упоминались преимущественно библейские локусы. Светскими школьный театр почти не интересовался. Библейские локусы есть в «Комедии о Ксенофонте и Марии». Здесь называются Иерусалим и Иордан. Но, в основном, действие пьес происходило в самых разных городах Европы, однако на сцене они никак не были представлены. Средств для их воспроизведения не существовало. Театр еще только осваивал новый художественный язык и не сформировал способов изображения далеких стран и городов, где действовали персоны. Постановщики даже не прилагали усилий для их воспроизведения. О них не свидетельствовали ни декорации, ни театральные костюмы.

Создать такой вид пространства в первую очередь значило его назвать. Оно складывается из многочисленных этнонимов и топонимов, которыми изобилуют речи персон. О нем говорится беспрестанно, его отмечают ремарки и аргументы, что позволяет реконструировать его в тех измерениях, какие были предписаны ему театром. Хотя географическое пространство не приобрело сценических измерений, оно тем не менее сыграло важную роль в становлении пространства нового типа, так как решительно подводило театр к изображению пространства реального и окончательно отдаляло от метафизического.

Выстраивая пространство в слове, театр как бы набрасывал географическую карту на свои пьесы, предлагая зрителю домысливать пути и способы перемещения персон в различные географические пункты, которые внешне ничем не отличались друг от друга. При этом драматургу было примерно все равно, где происходит действие его пьесы [Бахтин, 1976, 250]. Главное состояло в том, чтобы удалить зрителя от мест, хорошо ему знакомых, и одновременно привлечь своеобразной экзотичностью. Но не только заморские страны и города упоминались в пьесах. Театр косвенно представлял мир в целом.

В монологах персон не раз указывались части света, откуда они прибывали или куда уезжали. Например, Калеандр, покидая царство Тиг-



рины, кричит, что убегает от севера и юга к западу с востока. Также перечислялись страны света. Атигрин хвалится, что имеет «в команде» части света, а также всю Азию и Африку. За Калеандра вступаются Африка с Америкой, Азия с Европой. Ранее они выступали как аллегорические фигуры. Так происходило, например, в пьесе «Стефанотокос», где Азия и Европа, Африка и Америка поздравляют главного героя.

Экзотичность снимается, так как действие происходит не в условных, сказочных странах, не в неведомых городах. Персоны «охотничьего» театра существуют в реальных точках пространства Европы, Африки, Азии. Все топонимы названы точно и часто повторяются. В Италии, Португалии, Испании живут прекрасные королевны и правят воинственные короли. Не забыта Армения, откуда держит путь Калеандр. Франция — родина графа Фарсона. В Англии пребывают персоны «Акта Ливерского». В Саксонии происходит действие пьесы об Индрике и Меленде. Герои «Акта о Калеандре» размещаются в Греции и «Трапезоне». В «Малтию» отъезжают «честны ковалеры» по велению князя Петра Златых Ключей. Оттуда родом Кавалер Мальтийский из «Действия о короле Гишпанском». Есть на карте «охотничьего» театра Турция. Действие двух пьес о царе Кире происходит сначала в Перском царстве и во владениях скифов, а потом на берегу реки Араксис, где сражаются войска Кира и Тамiry. Отмечены и другие реки и моря. Идет «Фригиским» морем Калеандр, в котором чуть не тонет. Сидит он в башне над Нилом, в волны которого бросается от отчаяния. Конкретизированы города, где живут или куда нечаянно попадают персоны. Неаполю и Парижу среди них отдается предпочтение.

Зритель должен был только поверить в то, что персоны находятся в Англии, Гишпании, либо в какой-либо другой стране. Никаких примет, подтверждающих это, никаких штрихов, хотя бы напоминающих об особенностях ландшафта или архитектуры этих заморских стран и городов, на сцене не было. Города и страны всегда были только названы как некое обобщенное место действия, о чем свидетельствует, например, такой аргумент: «Но посол Турецкий в Гишпанию приходит» [Ранняя русская драматургия, 1976, 55]. Место действия редко детализировалось. Только в «Шутовской комедии» Гишпанец повествует о своем любезном отечестве. Страны и города мелькают, сменяя друг друга, так как персоны беспрестанно путешествуют и делают это с невероятной быстротой — только что герой сидел в темнице «неополитанской», и вот уже он «гуляет» по Трапезону. Путешествие было основным способом структурирования пространства.

Пересекая реки и моря, переезжая из страны в страну, персоны общаются не только о месте своего пребывания, но и о географических

пунктах, откуда они прибыли или которые миновали на своем пути. Таким образом, способность персон к перемещению постоянно уточняет географическое пространство, но сами путешествия редко показываются на сцене, хотя значимость пути в организации сюжета не подлежит сомнению. Географическое пространство, можно сказать, расширяется за счет перемещения персон, а они благодаря этому получают мотивацию движения, обычно довольно слабую. Зачастую мотивировка исчезает и более не вспоминается, как только герой отправляется в путь.

Путь почти всегда имеет маркированное начало — это родительский дом. Персоны покидают его и «вступают в тракт». «Уже я давно тое имел в размышлении / и всегда оставался в таком намерении, / Что лучше в иное мне ехать государство, чужое приятнейше ковалеров царство» [Ранняя русская драматургия, 1975, 322], — заявляет князь Петр Златых Ключей. Персон заманивают, 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» [Там же, 323]. Своим родителям он объясняет, что обучится на чужбине «ковалерских дел» и насмотрится «народов чужих нравов». Как видим, он находит особые мотивации для своего отъезда, о которых потом, правда, забывает. Погулять в иностранные государства отпрашивается у отца граф Фарсон, чтобы «тамо чужестранных извычай познати» [Там же, 359]. Он называет те же причины отъезда, что и князь Петр. Один Иполит из «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» нигде не хочет ехать — он желает остаться с возлюбленной Жулией, убивает Раба, сопровождающего его, и возвращается вспять. В конце концов его все-таки посылают в «Ыталию», откуда он вновь убегает. Заметим, что такая цель путешествия, как обучение, в пьесах не берется в расчет.

Отмечается также конечная точка пути. Во втором явлении «Комедии о графе Фарсоне» герой оказывается в Португалии. Из слов Сенатора мы узнаем, что он прибыл из «Французкия земли», и Кралевна разрешает ему остаться, так как во всех государствах всегда есть иностранные кавалеры.

Гораздо больше внимания, чем путешествиям, уделяется паузам в движении, остановкам, во время которых происходят изменения судеб героев. Например, они теряют друг друга из виду, их захватывают в плен разбойники. Они будто не в состоянии остановиться. Путешествуют они и «за кадром». Калеандр, наконец, женившись на прекрасной Неонилде, закончив долгую войну и восстановив мир и порядок, вновь отправляется в путь, когда пьеса практически закончилась: «С трубным

маршем поход мой являю, вас же zde купно с миром оставляю (*Калеандр отходит*)» [Ранняя русская драматургия, 1976, 390].

Таким образом, географическое пространство оказывается подчиненным перемещению персон. Только в пути с ними происходят различные события, оформляемые драматическим сюжетом. Перемещение разбивается на ряд повторов сюжетных эпизодов, так как с персонами обычно происходят одни и те же события, только в разных странах [Бахтин, 1976, 250]. Их путь лишен семантической нагрузки. Персон просто нужно было столкнуть с мертвой точки, заставить двигаться, чтобы организовать сюжет. Хотя они и декларировали причины своих перемещений по свету, не они определяли все те события, которые с ними в дальнейшем происходили.

Географическое пространство, не влияющее на образ пространства сценического, не только способствует бесконечным путешествиям персон, но и участвует в их характеристиках, что свидетельствует о тесной связи человека и места — название страны заменяет им порой имя собственное. У отца Магилены в «Акте о князе Петре Златых Ключах» нет имени, он король «Неополитанский». То же и у сына коменданта, помогающего Иполиту в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии». Он «из Ыталии Сын Камендацкой». В названии «Акта о преславной палестинских стран царице» не содержится ее имени. Оно, правда, есть в тексте, но упоминается вскользь. То же самое происходит в «Действии о короле Гишпанском», где Мальтийский Кавалер носит имя Сентелер, которое зритель узнает лишь в сцене турнира. Королевна в этой пьесе только дважды названа Доротеей. Часто личное имя персоны выступает в связке с топонимом, иногда подавляющим его.

Познакомиться с новой персоной — это значит узнать не только ее имя, но и выяснить, откуда и как она появилась. «Скажи, кавалер честны, о фамилии вашей, / как вы в Неополитани явилися нашей» [Ранняя русская драматургия, 1975, 329], — спрашивает князя Петра Златых Ключей «Министер». Навестить его приходит Рыгандрус, житель неополитанский. Так персоны характеризуются и в заглавиях пьес: «Комедия о прекрасной Мелюзины, яже бысть во Франции». Указывается происхождение второстепенных персонажей, имена которых исчезают в потоке событий быстрее, чем главных. Например, в поединке с князем Петром участвуют «ковалер арменский» Андрей Скрын, «королевич аглицки» Ланцылонт, но один из них кратко назван «италианцем». На свадьбу Петра и Магилены приходят безымянный отец Магилены, короли французский и гишпанский, посол турецкий. Примечательно, что и в названиях пьес существуют отсылки к географическому пространству: например, «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии».

Не только серьезные пьесы, но и интермедии обозначают географическое пространство. Оно не столь экзотично, хотя и здесь мелькают названия далеких стран и городов. Цыган называет Королевец (Крулевец — Кенигсберг), где когда-то побывал, вспоминает про Египет, откуда, оказывается, родом все цыгане. Шляхта что-то помнит 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. Теперь он мечтает попасть в «Нижин», где снова будет пить «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» [Ранняя русская драматургия, 1976, 529]. Это типичный путь героя польской совизжальской литературы [Мочалова, 1982, 112]. На интермедийной сцене появляются жители 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.

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 знаешь, / Что я природной галанец, / А ежели не веришь, вот у меня и померанец (Вынимает и показывает)» [Ранняя русская драматургия, 1976, 574]. Херликин не только называется голландцем, но и демонстрирует участникам действия и зрителям апельсин. Так возникает цветовой символ голландской королевской фамилии.

В интермедиях есть упоминания о реальном географическом пространстве. Лекарь в интермедии «Лекарь-иноземец, Гаер, Цырюльник», 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» [Там же, 742]. Подьячий знает все «ухватки»: «Не повернетца у нас ни с Москвы, ни с Вятки» [Там же, 610]. Москва не только называлась, но и конкретизировалась в выступлениях персонажей. Шляхта повествует, как к Москве-реке пристало судно, как он там воду пивал. Шут вспоминает в своем завещании про Язу. Гаер думает, что Молодица приплелась из Шпитальной слободы.

В интермедиях назывались и другие города и местности. 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». Старик сообщает Цыгану, что пришел из Тулы. Детализация пространства, введение в текст упоминаний реальных топонимов свойственны и итальянскому театру при дворе Анны Иоанновны. В итальянской комедии «Смералдина кикимора» главная героиня утверждает, что родилась в Москве, а отец ее, доктор медицины, был поставлен в санктпетербургский мясной ряд и «не уступал в своем искусстве главному столяру голландскому» [Перетц, 1917, 38]. Обратим внимание на то, что традиция конкретизации городского пространства продолжалась в народной культуре XIX в. «Петербургские балаганные и карусельные “деды” нередко называли петербургские улицы и места: *Невский проспект*; пошел на *Сенную*; *Обухов мост*; за *Нарвскую заставу*; в *Апраксин* продать снеди; под *Воскресенским мостом*» [Богатырев, 1971, 466].

Итак, в серьезных пьесах и интермедиях географическое пространство остается на вербальном уровне, как бы высится над его частными видами, особым образом их конкретизируя. Его участие в формировании пространства разных видов то приближает к нему зрителя, то отдаляет. Он наблюдает то московские сценки, то гишпанские турниры.

Теперь обратимся к тем видам пространства, которые представлялись на сцене доступными «охотникам» средствами. Они не просто делали робкие попытки обжить сцену, но четко различали сценическое пространство и театральное. П. Пави называет их драматическим и сценическим, или театральным [Пави, 1992, 260]. Напомним, что и школьный театр подобным образом делил пространство, когда часть действия протекала за сценой.

Пространство, в котором происходят события на глазах у зрителей, — это сценическое пространство действия и театрального слова. То пространство, в существование которого предлагается зрителю поверить, располагается за пределами сцены. Это театральное пространство. Обычно его измерения не воссоздаются в слове особенно тщательно. Зритель просто видел, что персоны удаляются со сцены, знал, куда они направляются и почему, и терпеливо ожидал, когда наконец ему расскажут о том, что и как произошло вне поля его зрения. Например, в «Комедии о графе Фарсоне» главный герой посылает своего Каморгера к Купцу — их встреча представлена на сцене. Но когда Купец предлагает Каморгеру отправиться в казенную палату, тот просто уходит и в следующем явлении появляется перед Фарсоном, рассказывая о том, как он выполнил приказание. Также в театральном пространстве находится эпизод, в котором Фарсон просит Кралеву заступиться за него. Зритель узнает о ее намерениях из речей Сенаторов.

Сценическое и театральное пространства были принципиально разведены и одновременно взаимосвязаны. Театр, представляя некоторые события, придавал им глубину, предлагая зрителю домыслить часть действия, перенесенного за сцену. Так оказывалось, что мир, создаваемый театром, не ограничивался одной сценой. Сочетая театральное и сценическое пространства, театр расширял свои владения. Делал он это не только тогда, когда был не в состоянии нечто представить, что, конечно, не раз происходило. Театр сознательно уводил часть действия, достигая таким образом его завершенности. Переход этот обязательно маркировался в речах персон, которые вообще довольно часто рассуждали о пространстве.

Нельзя сказать, что существовали четкие предписания относительно того, что следует показывать на сцене, а что нет. Так, за сценой происходили битвы и сражения, но отнюдь не всегда. Театр с удовольствием выстраивал войска и направлял их навстречу друг другу на глазах у зрителей. Перемещая их за пределы сцены, театр фокусировал зрительское внимание на эмоциональном состоянии персон, переживавших решительные моменты боя. Выносились за сцену казни, но необязательно. Адания, покусившегося на престол, казнят на сцене в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне». На глазах у зрителей расстреливают Фарсона, закапывают в землю злую Гофмейстершу. Зимфона в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» вешают за сценой.

Видимо, не особая жестокость подобных эпизодов, а стремление иначе их организовать определяло намерение перевести их в театральное пространство. Также за сценой уходили из жизни второстепенные персонажи, например, родители главных персонажей. Об этом сообщали Вестники: «Вторая же печаль учинися: / Наша госпожа умертвися» [Ранняя русская драматургия, 1976, 469]; «Ах, как несчастье скоро приходит на человеки, / ибо истребляет и конечныя веки. / Как сему Адмиралу случися причина, / В жизни бо своей терпел великие печали, / Ныне же и сам горко умертвися» [Там же, 470].

«Охотники» не только различали сценическое и театральное пространства, но и тщательно их детализировали. Они составили подобие словаря «мест», которым пользовались при каждой постановке. Перед тем как последовательно представить эти «места», скажем, что сценическое пространство делилось на закрытое и открытое. Эти виды пространства чередуются, создавая особый сценический эффект. Только что все персоны сидели за столом, а тут же «по отшествии же от стола» начинают турнир.

Чаще всего действие происходит в закрытом пространстве. Это дворец, который, как мы уже говорили, предполагался и на школьной сцене,

где никак не конкретизировался. В «охотничком» театре во дворце выделялись особые покои. Кроме того, он по мере снижения статуса персон заменялся апартаментами или квартирой. Не раз действие происходило в сенате, а также в темнице, противопоставленной дворцу, куда отводили и персонажей школьных моралите. Это противопоставление существовало и на оперной сцене, где «театр из ужасной темницы переменяется в богатую Королевскую залу» (цит. по: [Старикова, 1996, 574]).

Эти локусы находятся в едином семантическом пространстве и обычно сменяют друг друга за малый отрезок времени. Все они относятся к светским, как театр, выстраивающий сценический вариант текста в тексте. Сакрально отмеченный локус, монастырь (церковь), находится на особом положении.

Локусы открытого пространства — это лес, сад, море, поле сражений, пустыня. Все они размещаются как в сценическом, так и в театральном пространстве. Дворец обычно сохраняется за сценическим пространством. Темница может переноситься в пространство театральное, как иногда сад и лес.

Театр, очевидно, не стремился к разнообразию. Произвольность выбора «места» была ему чужда, он довольствовался составленным им самим списком, умело сочетая различные локусы и создавая их противопоставленные пары. Это позволяло конкретизировать пространство, но не придавать ему разные обличья, что наблюдалось в других видах театра. Так, в придворном театре «дворец фессалийского царя легко превращался в другом спектакле, например, во дворец карфагенской царицы, а храм с жертвенником одного божества — в храм другого; не говоря уже о безграничных возможностях трансформации всевозможных “садов”» [Корндорф, дисс., 28].

«Охотники» не просто экономили усилия, перенося созданные ими локусы из одной пьесы в другую. Они таким образом утверждали тип художественного пространства. Возникновение редко встречающихся локусов — таких, как сенат или театр, свидетельствует о потенциальной возможности иначе организовать пространство, но пока ее используют довольно редко. Сохраняются и воспроизводятся одни и те же локусы. Разнообразятся они тем, что, например, дворцы выстраиваются то в Италии, то в Португалии. Действие разворачивается не только около условных водных бассейнов, но и на берегах Нила. Так локусы входят во взаимодействие с географическим пространством.

Основная задача по структурированию пространства состояла в том, чтобы сжать и сузить его до отдельной части, приобретающей самостоятельное значение. Следовательно, здесь использовался метонимический

принцип его построения. Сцена становилась равной выделенной части пространства, хотя возможно, что она вмещала в себя два разных локуса благодаря делению на большую и малую сцены. Случалось это не часто. Обычно только лес или дворец (или еще какой-нибудь локус) представлялись на сцене. Переход от одного локуса к другому происходил при чередовании явлений или картин, притом моментально. Между ними не было пауз, во время которых персоны могли бы перемещаться. Только что они тонули в море — и тут же попадали в монастырь. Локусы как бы теснились на сцене, не отделенные друг от друга воображаемым расстоянием.

Театр еще не освоил возможностей художественного пространства окончательно и не переработал свой, еще относительно малый опыт [Эткинд, 1974, 10]. Но все же он создал набор локусов, которые не были прописаны детально и обычно характеризовались одним или двумя признаками. Дополнительных свойств, способных обогатить место действия, придать ему характеристики, не связанные напрямую с персонажем или с сюжетным эпизодом, им не приписывалось. Средства сценического изображения были минимальными. Сценография была скупой и возмещалась словом. Персоны обязательно рассказывали, где они находятся, что видят перед собой, куда перемещаются. Называя пространство, они как бы не доверяли ему полностью и переводили на вербальный уровень. Персоны могли бы вести свои монологи, только жалуясь на судьбу и страдая в разлуке. Но, выражая чувства или намерения вступить в битву, они непременно рассказывали, где находятся: «Буду аз в сем лесе до смерти ходити, в горесной печали вовеки так слыти» [Ранняя русская драматургия, 1976, 281].

Видимо, это происходило потому, что пространство еще не было окончательно обжито и требовало своеобразной верификации, происшедшей в слове. Персоны не были погружены в него окончательно и постоянно пытались взглянуть на него со стороны, назвать и описать. Поэтому можно представить, как, например, выглядит темница, о которой ничего не говорится в ремарках. Но персоны, попавшие в заключение, громко жаловались на свою судьбу, заодно подробно описывая место своего пребывания.

Постановщики не распоряжались локусами по своему усмотрению. Театр не помещал своих персонажей в самых неожиданных местах, но зато четко определял функции разработанных им локусов в зависимости от их статуса и эмоционального состояния, в чем явно следовал своему источнику — переводному роману. «Пространство не существует в рыцарском романе (...) само по себе, оно всегда связано с героем и зависит



от него, его поведения, настроения, характера. Т. е. оно детерминировано и является функцией свойств персонажа» [Михайлов, 1974, 174]. Не только в романе, но и в театре, например, средневековом немецком, пространство было непосредственно записано за персонажем. Мансьоны так и назывались — «дворец Ирода», «дом Симона», «дворец Пилата» [Колязин, 2002, 51].

В «охотничком» театре персоны также были тесно связаны с локусами. Так, король почти никогда не появлялся в разных местах, а только во дворце, где его окружали сенаторы, и если его покидал, то просто уходил со сцены. Соответственно, локусы зависели от сценического поведения персон, которые попадали в эти локусы в зависимости от того, что с ними случалось и как они реагировали на происходившие с ними события. Таким образом, статус и переживания определяли локусы, которые, в свою очередь, влияли на характеристики персон. Например, в печали персоны гуляют по лесам. Радуюсь, проводят время в садах. Конечно, можно предположить и обратный вид связи, считать, что пространство вызывало персон к действию, требовало от них особого поведения и эмоций, определяло движение событий. Так или иначе, пространство всегда было тесно связано с персоной. Перейдем теперь к описанию отдельных локусов.

Дворец — это пространство, в котором действие относительно статично, где персоны расставлены по местам, подобно фигурам на шахматной доске. Персоны эти — короли и цари. Они «учиняют» во дворцах банкеты, «полагают» свои советы. Действие, в котором принимают участие высокие персоны, происходит в «кравлевском доме». Ни в ремарках, ни в речах персон нет конкретных упоминаний о том, как выглядит дворец. О его убранстве ничего не говорится, есть только указания на трон и на «кравлевской убор весь на столе у трону» [Ранняя русская драматургия, 1976, 70]. Только эти предметы характеризуют дворец. Правда, интерьер дворца и в придворном театре был достаточно условным, представлялся лаконично и в самом общем виде [Корндорф, дисс., 117]. Но все же вряд ли дворец «охотничкой» сцены имел «распространяющуюся галерею» со столбами и сенями, показанную «чрез преизрядную архитектуру», ярусы и лестницы, «украшенные предорогими статуями и вазами» (цит. по: [Старикова, 1996, 575]).

Иногда в аргументах и ремарках «охотничких» пьес о дворце прямо ничего не говорится. Если сказано, что, например, Атигрин сидит на троне, значит, действие происходит во дворце. В пьесе о Петре и Магилене не назван ни дворец, ни трон. Но очевидно, что те эпизоды, в которых Король награждает Петра, называет его своим первым минист-

ром, приказывает «ему себя презентовать королевною», происходят во дворце, как и финальная сцена бракосочетания героев этой пьесы.

Таким образом, данный локус свидетельствует о статусе персоны и пространственными средствами передает тему власти. Решается она обычно в двух вариантах. Во дворце король или царь гордятся своей мощью и славой, но здесь же они могут утратить свои владения в результате захвата их земель.

Также дворец — это локус, где протекает вся жизнь властителя. Здесь он рождается, как дети царицы Тигрины, здесь находит себе невесту, как Алкобель, здесь умирает, как царь Атигрин. Из дворца он практически не выходит. Исключение составляет Кралевна из «Комедии о графе Фарсо-не». Она появляется на тайном свидании с Фарсоном, происходящем не во дворце, а в тайном месте, приходит к нему на квартиру, бывает она в сенате. Кралевна — высокая персона, находящаяся в движении и меняющая место пребывания, чем она выделяется среди других. Другие же остаются во дворце и покидают его, лишь отправляясь гулять в сад после банкета. Гораздо реже они отправляются на воинские ристания.

Никаких декораций, изображающих дворец, на «охотничьей» сцене не было. Трон обычно стоял открытым, но иногда его закрывали. Мог он стоять пустым. Пустой трон показывался в «Комедии об Индрике и Меленде». Вокруг него стояли Сенатор и Воины. Примечательно, что трон мог быть не один. Царь Целюдор в пьесе о Калеандре, передавая власть Полиартесу, велит принести не только регалии власти, но и трон, на который его и «посаждают». В финале пьесы он велит выставить целых четыре трона, потому что на разные царства будут короноваться четыре пары. На троне восседают не только «реальные» персоны, но и аллегорические. В антипрологе «Действия об Есфири» на высоком троне располагается фигура Гордости.

Трон высился, организуя центр художественного пространства. Видимо, он находился на возвышении и к нему вели ступени. Об этом свидетельствуют ремарки: «*Полиартес восходит на трон*» [Ранняя русская драматургия, 1976, 183], «*всходит Ливерии к трону и, будучи на последней ступени, остановитца*» [Там же, 399]. Поэтому трон называется высоким не только в переносном смысле. Он не просто является главной точкой пространства, но и вбирает в себя тему власти, присущую такому локусу, как дворец. Трон организует действие, но нельзя сказать, что вокруг него развивается игра. Правда, все же иногда вокруг него намечается действие, как, например, в «Комедии об Индрике и Меленде». Король «швецкой» велит Королю «дацкому» сойти с трона, чтобы ему покориться. Король «дацкой» отказывается и сходит с трона только затем, чтобы

начать битву с противником. Битва эта заканчивается стремительно, и теперь Король «швецкой» восседает на «дацком» троне. Смена властителя происходит моментально.

Персоны более низкого статуса сидят на «удобном своем месте» [Ранняя русская драматургия, 1975, 359], т. е. стульях или креслах. Из ремарок пьесы «О Сарпиде, дуксе ассириском» ясно, что Дукс восседал «на стулах». Здесь стул замещает трон, но почти всегда они четко различаются, как в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне»: «...то царю с трона встат и сесть пред троном на стуле» [Там же, 110]. В другом явлении этой пьесы царь сидит на троне, а на стуле перед ним — его мать Вирсавия. В одной ремарке «Акта Ливерского» указывается, что рядом с тронном стоят «богато убранная креслы», а также стулья. Они предназначены для Сенаторов и Министров.

Таким образом, театральный реквизит распределялся между персонами различного звания и предназначался отнюдь не всем. Воины, слуги, отроки всегда стояли, как, например, в пьесе о царе Давиде. Стул или кресла, так же, как и трон, находились в центре сцены. Их размещение свидетельствует о том, что с их помощью не только маркируется статус участников действия. В «Акте Ливерском» главный герой, еще не коронованный, сидит на креслах, Сенаторы — на стульях. Затем Ливерий перемещается на трон. В «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» графский сын, Дукс, является «на болшом диатре, на стулах» [Ранняя русская драматургия, 1976, 481]. Следовательно, через вещь создается дополнительная характеристика персон. Вещи, как и локусы, оказываются приписанными к ним. Произвольность их размещения не допускается.

Часто рядом с тронном стоял стол. Он также находился посреди сцены, о чем свидетельствуют ремарки: «Надлежит стоять столу под балдахинем среди театра». На нем «надлежит быт запону ил сигну красному сверху каго зделанная падушка золотая или цветная» [Там же, 130]; «Поставлену столу среди театра» [Там же, 435]. Стол требовался в сценах пира или банкета. Также на стол помещали важные бумаги, например, грамоты от турецкого султана. Чаще за ним пировали. Царь мог и не сходя с трона выпивать свой бокал.

Реже, чем трон, стул и стол, в центре сцены помещалось ложе, на нем возлежали персоны. В одной ремарке «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» прямо сказано, что оно стоит рядом с тронном: «Царю Давыду подлежит лежать на постеле пред троном (...) и, лежа на постеле, говорить еще» [Ранняя русская драматургия, 1975, 125]. Если ложе ставилось рядом с тронном, значит, властитель собирался в иной мир. На ложах и по-

стелях всегда лежат больные и умирающие, как царь Давид, который потом «повалится», а все будут рыдать и петь церковные песнопения. На «постеле», в головах которой стоит Смерть, умирает царь Атигрин. Как только герой уходил из жизни, на сцену приносили гроб. Гроб упоминался в списке вещей, необходимых для постановки «Действия о короле Гишпанском». В ремарках не раз говорилось, что «король (...) мертв лежащий во гробе» [Ранняя русская драматургия, 1976, 66]. Гроб становился организующим центром художественного пространства.

Таким образом, вещь занимала на сцене особое место, она непременно находилась в центре. В остальном сцена оставалась пустой. Напомним, что важной характеристикой мистериальной сцены была пустота. Светский театр, как видим, еще не стремился к заполнению сцены реквизитом. Только те вещи, с помощью которых можно было характеризовать главных персонажей, выносились на сцену. Для остальных обживание пространства не предполагалось.

Трону во дворце сопутствуют королевские регалии — корона, держава, скипетр. Эти аксессуары, как известно, использовались и в школьном театре. Ими наделялись, в основном, аллегории. В «охотничком» театре регалии власти, с одной стороны, относятся к элементам костюма властителя. С другой — они постоянно передаются от персоны к персоне, так как имеют символическое значение власти. Как только власть меняется, аксессуары приходят в движение, как в сценах коронации. Иногда регалии остаются неподвижными, просто лежат на троне, но в этот момент им поручается особая функция. Они знаменуют отсутствие властителя. В «Комедии об Индрике и Меленде» «швецкой» Сенатор стоит перед «дацким» престолом, на котором покоятся знаки царского достоинства — корона и скипетр. Аналогичная ситуация происходит на родине Индрика. Его отец уехал в Рим, престол его пустует, корона, скипетр и «диадима» лежат поодаль. То же в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне»: «...скипетру, короне и порфире лежат на стороне» [Ранняя русская драматургия, 1975, 111]. В «Акте Ливерском» театр также представляет трон, на котором лежат «королевские клейноты». Это означает, что трон пока не занят.

Короли и сенаторы, королевны и кавалеры осыпают друг друга «честными камнями». Они без устали раздают презенты «пристойны», дары «великие». Посылают их в связи с рождением детей, в честь победы на турнирах, по случаю бракосочетания. Дарами сопровождаются грамоты чужеземных властителей. Иногда дарятся деньги. Дукс Сарпид награждает коварного Зимфона со словами: «Приими за сие от меня подарок сей еще малейший» [Ранняя русская драматургия, 1976, 100]. По-

дарки не всегда радуют персон. Иногда они вызывают негодование: «Перстень ево мерски от ся отвергаю» [Там же, 187].

Во дворцах не раз бряцали оружием. Сенаторы стояли вокруг царя, имея в руках шпаги. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» упоминаются кортики: «...и быть при том дву воинам наголо кортики» [Ранняя русская драматургия, 1975, 111]. Это типичное осовременивание библейской истории на сцене. Собираясь на войну, сын палестинских стран Царицы получает палицу, которой он должен обороняться от врагов. В списке вещей или уборов в «Действии о короле Гишпанском» упоминаются следующие виды оружия: «Пистолеты, Ружья, Копья» [Ранняя русская драматургия, 1976, 81]. На сцену выносились оружие, когда происходили турниры и сражения. Тогда у персон в руках блистали обнаженные мечи, которые они от ярости не могли удержать и мечтали «украсть» их чужой кровью, тщились пронзить ими сердце врага. На турнирах персоны были вооружены шпагами. Алколес в «Акте о Калеандре» ходит по берегу моря с копьем, которым намеревается себя пронзить. Не всегда только шпаги, мечи и копья были в распоряжении персон. Иногда они дрались палками.

В некоторых пьесах действие оживает благодаря тому, что дворец — это не единое пространство. В нем выделяются палаты или «царские каморы», куда отправляется, например, царь в «Акте о преславной палестинских стран царице» или куда князь Петр Златых Ключей намеревается удалиться после бракосочетания: «Аз же отсель отиду во свои покои, / да розыдутся днесь и преславны вои!» [Ранняя русская драматургия, 1975, 355]. В другом явлении он просит удалиться в «каморы» Магилену, и та соглашается: «Знать, что уже время в каморы вступати» [Там же, 339].

Зачастую эти палаты и «каморы» переносятся в театральное пространство, но могут быть представлены на сцене. «Каморы» и спальни знатных девиц становятся особым локусом, естественно, подчиненным дворцу. Там оплакивает свою участь Магилена, влюбленная в Петра. Туда он к ней приходит, умоляя ее бежать с ним. В особую палату вводит Шпиналбу Калеандр, на время забывший о Неонилде. Эту палату зритель не видит, о ней только говорится. В подобные палаты, кстати, отправляются влюбленные герои итальянских комедий и интермедий [Перетц, 1917, 22]. Таким образом, все эти «каморы», зачастую невидимые, означают паузу в действии. Но — что более важно — в этом «частном» пространстве разворачиваются события, связанные с эмоциональным миром персон. Там происходят решающие встречи.

В палатах, как и в тронном зале, выставлялись столы и стулья, а также ложе. Они занимали центральную часть сцены. На одре лежит «болящ» Ксенофонт в «Комедии о Ксенофонте и Марии». Меленда, убитая горем, «лежащая явлетца на постеле» [Ранняя русская драматургия, 1976, 523]. Также «является на малом диатре» Леонора, на одре лежащая» [Там же, 122]. Влюбленная Магилена сидит на постели, а потом от избытка чувств «упадает» за мертво.

Выставлялось ложе в любовных эпизодах. Почивает на нем упоенный напитками Калеандр, в то время как к нему подкрадывается охваченная страстью Кризанта. Фарсон остается ночевать в неизвестном ему жилище, и ему указывают: «На сей кровати изволь опочивати» [Ранняя русская драматургия, 1975, 378]. Возможно, что и в «Акте о преславной палестинских стран царице» на сцене выставлялось ложе. Нельзя было обойтись без него в пьесе на библейский сюжет — Олоферн понуждает Юдифь на ложе свое. Оно было необходимо в сценах предсказаний, которые персоны получали во сне. На «кровати с убором» лежит и видит вещие сны Мальтийский Кавалер в «Действии о короле Гишпанском». Царь Полиартес «заспался долго на мяхой постеле» [Там же, 197]. Эта «постеля» остается на сцене на протяжении всего явления. К ней приближаются Волшебник, Сенаторы, Вестник. Возлежа на ложе, Калеандр также видит видения и слышит предсказания.

Персоны живут не только в покоях дворца, но и на «квартирах». Иногда, правда, об этих жилищах только упоминается. Например, князь Петр сообщает, что возвращается на квартиру после турнира. На квартиры отсылает царь Арфелион прибывших ко двору храбрых кавалеров: «Днес же отпускаю вас во квартиры ваши» [Там же, 232]. Также не во дворце живут Пиллад, Орест и Памфил в пьесе о Сарпиде. Такой вид пространства обеспечивает не только возникновение отдельных эпизодов, но и появление большого числа действующих лиц.

Множество сцен, происходящих на квартирах, знаменует зарождение частного пространства. Когда у Фарсона умирает отец, ему уже дорого снимать квартиру, и Хозяин щедро предлагает остаться у него, обещая не брать с него денег. Если знатные персоны пребывают в своих апартаментах, видимо, довольно дорогих, то простой народ проживает в никак не означенных жилищах, как Золотарной мастер в пьесе о Фарсоне или герои интермедий. Правда, они легко могут пробраться и во дворец, как Гаер в пьесе о Сарпиде.

Находясь в своих жилищах, персоны ведут себя достаточно свободно, проявляют себя более активно, чем во дворце. Конечно, и здесь они соблюдают этикет, но заняты уже не государственными, а частными де-

лами. Вокруг квартиры, на которой живет граф Фарсон, а строится множество эпизодов. Здесь он принимает Сенаторов и прочих Министров, праздную свой день рождения.

Как и самые знатные персоны, герои, живущие в апартаментах, обмениваются подарками. «Малейшим» подарком Памфил хочет наградить Гаира в пьесе о Сарпиде, но тот отказывается: «Нет, нет, не хочу подарка, / лутчи стакан пива да вина чарка» [Там же, 113]. Подарками подкупают воинов, сторожащих несчастных в темницах.

Кроме дворца и замещающих его «камор», квартир и апартаментов, на сцене представлялся сенат. Его можно считать вторичным по отношению ко дворцу. Там вершились судьбы героев, встречались представители власти, Сенаторы. «Сидеть Сенатором в сенате» [Ранняя русская драматургия, 1975, 390] приходится почти всегда, но порой они находятся во дворце рядом с царем или королем. В сенат приходили и сами властители, как Кралевна в пьесе о графе Фарсоне, обычно появляющаяся в сопровождении двух кавалеров и двух лакеев. Она восседает на «своем уготованном месте», не обозначенном как трон. В этой пьесе сенат показывается столь часто, что практически замещает дворец, вбирая в себя тему власти. Свой приезд в Португалию Фарсон объявляет в сенате. Здесь развиваются его отношения с Сенаторами, заканчивающиеся для него трагически. В сенате его и расстреливают. Так ослабляется связь локуса с персонажем. События, с ним происходящие, теперь не зависят от локуса в той же мере, как ранее.

В «Действии о короле Гишпанском» Король отправляется в сенат, чтобы решить, какой ответ дать иностранному послу. Хотя сенат и назван здесь местом действия, заключительная ремарка гласит: «Трон закроют» [Ранняя русская драматургия, 1976, 62]. Она повторяется не раз. Значит, сенат и дворец здесь практически не различаются. Так возникает колебание между двумя локусами — дворцом и сенатом, и они сближаются. Сенат — это новый локус, пока еще слабо отличающийся от традиционного места действия, дворца.

Итак, закрытые локусы «охотничьего» театра — дворец, королевские покои, апартаменты, сенат и неприятные на вид жилища интермедийных персонажей — выстраиваются в иерархический ряд. Они противопоставлены по признаку знатности и богатства персон, в них пребывающих. Кроме того, в ряде закрытых локусов есть такое четкое противопоставление, как дворец / тюрьма. Многие персоны не только восседают на тронах, но и томятся в темницах.

Калеандра ведут туда Сенаторы Кризанты, и он, плача, вещает: «Ничему невинен, за что так не знаю, отчего напрасно так я пропадаю» [Там

же, 255]. Темница представлена на сцене — в ней спит несчастный Калеандр, его сторожит караул. Оттуда его освобождает Неонилда. Затем он снова «горко в темнице исчезает», «сумневаецца, за что посажен в темницу, вины свое не зная» [Там же, 288]. На этот раз его спасает Акаматес. Хочет посадить Калеандра в темницу и царь Силодон, поверив, что тот лишил чести царицу. Царю наговорили, что Калеандр с ней «соделал скверность». Царь приходит в ярость и велит заковать его «в железа», опутать жестокими путами ноги. И опять Калеандр жалуется и плачет, не понимая, в чем дело. К счастью, его вновь спасает Неонилда. Но Силодон вновь затевает интригу и все-таки лишает Калеандра свободы, заключает в башню, высящуюся над Нилом. Также и царицу Силодон велит отдать под арест. В темницу попадают и многие другие персоны этой пьесы. Даже придворных дам отводят в темницу — царь Атигрин желает отсечь им голову, так как они не смогли помочь прекрасной Тигрине. Царь Пранда отправляет в темницу свою дочь Харизу, согрешившую до брака, и ее возлюбленного Партулиана, которых затем освобождает Калеандр.

Не менее сложная судьба у других персон. Арестовывают графа Фарсона, отбирают у него оружие и сажают под крепкий караул. Мы не видим Фарсона в темнице. Оттуда его приводят по приказу Сенаторов, чтобы расстрелять. Затем и они попадают «во учрежденный интернат». Здесь темница находится в театральном пространстве. Чтобы обозначить печальную судьбу персоны, ее просто уводят за «шпалеры». В пьесе о Сарпиде темница вынесена на сцену. Коварный Зимфон обвиняет Ореста, требует, чтобы его связали и «обременили» его тело. «На малом диатре являецца Орест, в темнице сидящ, и воины, стоящия у темницы» [Там же, 115]. Утешать несчастного отправляется Пиллад. Как видим, вокруг темницы строятся однообразные, часто повторяющиеся эпизоды. Темница никак не конкретизирована театральными средствами, хотя вполне возможно, что она выглядела так же, как в «Комедии об Иосифе»: «темницу зделать на три человека с решеткою и вычернить черною; ширины 3, а вышины 4 аршина» (цит. по: [Старикова, 1996, 374]). Иногда отмечается ее местоположение. О ней говорят как о находящейся «вне града», или в вертограде. Темница описывается как мрачная и темная, как гроб, гробница: «Что ты за пленник сидишь zde в темнице, яко мертвыи, горко в глубокой гробнице?» [Ранняя русская драматургия, 1976, 259]; «Темница премрачная мне днес гроб бывает» [Там же, 288]. Называется она пропастью глубокой, ямой. Темница может быть расположена в башне. В такой темнице однажды сидит Калеандр.

Эпизоды в темнице строятся особенно подробно в тех случаях, когда туда попадают невинно обвиненные персоны. Обязательно показываются



предшествующие события, как и последующие. Этому локусу приписана тема судьбы. Ее бесконечные перемены, движение от счастья к несчастью передаются противопоставлением дворца и темницы. Других причин для изображения темницы не было. Чтобы обозначить очередной поворот в жизни героя или разыграть мотив мнимой смерти, драматурги спешили поместить его в темницу и делали это не раз. Таким образом, значения темницы, как и сената, расширяются. Этот локус способствует развитию игры, в то время как дворец сообщает действию статичность. Темница не оставляет персонам права на перемещения.

Рассмотрев дворец и его отдельные «каморы», квартиру, апартаменты, замещающие дворец и одновременно однородные с ним по функции, а также сенат и темницу, можно сказать, что пространство «охотничьего» театра строилось продуманно и четко. На сцене не создавалось незначимых, безотносительных к семантической структуре пьес локусов. Все они имели закрепленные за ними значения.

Итак, дворец символизировал власть. Его отдельные «каморы», запи-санные за членами царских и королевских семей, высвобождали персону из сферы общественных отношений и переводили в план отношений личных. Служили они местом любовных свиданий и переживаний, передаваемых в пространственных монологах. Сенат собирал важных персон, занятых государственными делами. Здесь же затевались интриги и происходили ссоры, заканчивающиеся побоями или дуэлями. Следовательно, этот локус предполагал большую свободу, чем дворец. Квартира, предназначенная для персон знатного, но не царского рода, снижала образ самого высокого локуса — дворца, а также сената. Темница была противопоставлена им всем как низкое высокому, выступала знаком социального отторжения персоны и смертельной опасности. Почти всегда заданная вертикаль — дворец (сенат, квартира) / темница — затем перемещалась, и герой вновь оказывался на свободе.

Представленный тип соотношений локусов закрытого пространства свидетельствует о возможностях его варьирования, а также о закреплении каждого из локусов за персоной определенного статуса, наделенной эмоциональной характеристикой. Так пространство еще раз сближается с персоной.

Театр дополняет список локусов закрытого пространства, подводя персону к сакрально отмеченной точке, — к монастырю или часовне. Скорее всего, они изображались рисованными декорациями, из-за которых выходили персоны или, напротив, приближались к ним. Отметим, что этот локус есть и в пьесах театра Натальи Алексеевны, где, например, «является монастырь Евдокиин» [Ранняя русская драматургия,

1975, 188]. В введении в ряд локусов монастыря (часовни) видится важнейшая характеристика пространства — оно членится противопоставлением сакрального и светского. Можно утверждать, что данный локус является собой границу между ними [Чумакова, 2003, 147]. Он занимает особое положение, так как лишь намечен, представлен, но внутрь его мало кто проникает.

Чаще всего монастырь или часовня остаются в театральном пространстве. Персоны обычно останавливаются около них. Иногда входят и исчезают внутри, но действие не пересекает границы сакрального и светского и останавливается. Точнее, оно происходит именно на этой границе. Следовательно, монастырь (часовня) существует в сценическом оформлении спектакля, но реальным локусом становится необязательно — действие часто разворачивается около него. Персона замирает перед сакрально отмеченной точкой пространства. Очевидно, что театр сдерживало отношение к сакральному, преступить границу которого они не решались, правда, не всегда. В «Комедии о Ксенофонте и Марии» на сцене представлялся монастырь, перед которым возносил благодарение Господу за чудесное спасение Иоанн. Встретившийся ему монах объяснял, что находится он в Малмефетане и что здесь есть монастырь, в котором монахи «житие свое» провождают «во трудех и пощении». Затем *«монах отходит в монастырь. Иоанн же пред монастырем упадает на землю»* [Ранняя русская драматургия, 1975, 204]. Выходит Игумен и отводит Иоанна в монастырь со словами: «Иди, чадо, во обител нашу и да пребываеши, спасая твою душу» [Там же, 205]. Брат Иоанна, Аркадий, также попадает в монастырь. Его вводит туда некий Прозорливец, объясняя, что отправляется он в Лавру святого Харитона. В этой пьесе очень четко прослеживается приближение к сакральному локусу и остановка перед ним. Также здесь намечен путь в монастырь и родителей героев. Прозорливец рассказывает им о женском и мужском монастырях, расположенных на Иордане. Они далеко отстоят друг от друга, и там Ксенофонт и Мария смогут проводить житие свое.

Судя по аргументу, в котором сказано: «В сем явлении князь Волхван и Петроним приходят в новопостроенной к Магилене монастырь» [Там же, 348], действие одного явления пьесы о Петре Златых Ключей происходит около монастыря. Он становится предметом беседы путников с Магиленой. Монастырь восхищает их: «Ах, избранное место, честная обитель! / Кто есть толь мудры оныя строитель?» [Там же]. Магилена в образе Старицы объясняет, что этот «дом апостолов» возвела она сама. Имея крепкую веру к Петру и Павлу (вспомним, что имя ее возлюбленного — Петр), она во сне увидела «меру» монастыря. Монастырь затем

становится местом пребывания обоих влюбленных, не знающих о судьбе друг друга. На то, что действие данного эпизода могло происходить внутри монастыря, указывают слова Магилены: «Петр, их сын здравствует в клешторе» [Там же, 352], а также ремарка: «*Когда князь придет в монастырь*» [Там же].

В «Комедии об Индрике и Меленде» показана часовня, и не одна. Здесь Меленда встречает Цесареву, которая ведет ее молиться в другое место по пути в Цесарию. Так они оказываются у часовни Индрика. Часовня знаменательна тем, что украшена изображением гроба, в котором лежит Меленда. Над ним стоит плачущий Индрик, который, судя по всему, нарисовал самый трагический эпизод своей жизни, идя вслед за героями рыцарских романов [Михайлов, 1974, 272].

В этой пьесе действие разворачивается около сакрального локуса. Здесь раб входит в часовню, а Индрик из нее выходит. Внутри часовни действие не происходит. Зато заключительное явление переносится в другой монастырь, куда приходит Индрик. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне», наряду с дворцом, на сцене изображается церковь. Перед ней встречает иерей Седок царя Соломона и царицу Вирсавию. Пророк Нафан затем говорит следующие слова: «Господень рабе, посвящаяся с тобою. / Во святем сем храме, ей, ниже прощением, / Правым святым священством» [Ранняя русская драматургия, 1975, 119]. Следовательно, здесь действие переносится в церковь. Также появляется в церкви и другой персонаж: «*По проговоре сих речей прититъ Иваню со многими воины в церковь и глаголати*» [Там же, 133]. В «Акте о преславной палестинских стран царице» один эпизод происходит в храме: «Стоящу царю в церкви со многим народом и молящися Богу» [Ранняя русская драматургия, 1976, 409].

Монастырь (часовня, церковь) организует сакральную зону художественного пространства. Он мог бы знаменовать высшую точку духовного пути героев, но этого не происходит. В монастырь они удаляются, испытывая уныние и отчаяние, и не остаются в нем навсегда. Он не дает им окончательного пристанища. Здесь они только переживают жизненные бури, после чего вновь начинают путь к счастью. Этот локус, к которому на сцене персоны лишь приближаются, оказывается точкой, от которой действие движется далее. Следовательно, его сакральные смыслы в светских пьесах приглашены.

Параллелью монастырю, но с противопоставленным значением, можно считать языческие храмы, воздвигнутые в честь Юпитера и Аполлона в «Акте комедийном о Калеандре и Неонилде». Здесь персоны вопрошают богов о будущем и просят помощи в военных действиях. Уз-

нав все, что им нужно, и принеся жертвы, они удаляются. Проводят они там совсем немного времени. В монастыре же персоны находятся на протяжении длительного времени. Языческий храм в отличие монастыря описан подробно. Мы ничего не знаем о монастырском убранстве, о том, какие иконы видят перед собой персоны, появляясь там. Зато языческий храм конкретизирован — на сцене стоят «истуканы» Аполлона и Юпитера, высятся алтари, перед которыми жрецы падают на колени. Его посещают только персоны высокого статуса.

Если такие локусы, как дворец, сенат, квартира, темница, закреплены за определенными персонами и принадлежат им на протяжении всего действия, то монастырь давался не всем и не всегда участвовал в организации пространства пьесы. Основное его значение состояло в том, что он членил художественное пространство на светскую и сакральную зону. При этом на первом плане находилось пространство светское, доказательством чему служит то, что в нем выделяется — театр.

Такой локус, как театр, отличается от предыдущих локусов тем, что не является постоянным местом пребывания персон и не записан за ними на относительно долгое время. Он только в «Комедии о графе Фарсоне» на время преобразует художественное пространство, что позволяет участникам действия разыграть классический эпизод — театр в театре, становящийся важнейшим событием в истории русской сцены. Театр, таким образом, как бы рисует свой портрет, обогащая его рядом частных деталей, что становится замечательным новшеством, заставляющим вспомнить самого Шекспира. Эта пьеса предвещает частое появление театра в театре на русской сцене [Софронова, 1999, 140—141]. Сделаем небольшое отступление.

Стремление приблизиться к театру намечается уже в школьных картинных декламациях. В них «разъясняется смысл представленных рисованных картин или разгадываются загадки, разрешаются грифы и логгрифы» [Резанов, 1913, 34]. Живые картины, распространенные на школьной сцене, также близки к театру в театре. Таков эпизод со спящим Тимофеем в пьесе об Алексее человеке Божиим. Покоренные Тимофеем провинции произносят краткие самопредставления, сам же он в действие не вступает. Эту картину показывает Алексею Счастье, чтобы заставить его идти широкой стезей греха. Во многие пьесы входили немые сцены, которые комментировались стихами. В польской пьесе «*Mi-nerval Regium*» одна картина изображает, как Гений Грациана дарит Гению Авзония лиру. Другая — как три грации воздвигают пирамиды в честь этих персонажей. В третьей — Время пожирает хроники консулов и анналы императоров. В четвертой — Минервиус прославляет Грациана, а Эхо пишет его слова на мраморной доске.

Теневые картины, показываемые *per umbras* с помощью волшебного фонаря (*laterna magica*), еще более решительно приближаются к театру в театре. Например, в пьесе «Божие уничижение гордых уничижение» «чрез умбры орел российский купно с Помощию Божиею Льва храма со лвяты ловит» [Ранняя русская драматургия, 1974, 234]. Также построена польская декламация «*Fluctuans in oceano mundi iuventus*». Главные ее фигуры — Любовь Земная и Любовь Небесная. Любовь Земная показывает прелести мира сего: пиры, охоту на медведей и зайцев, сады, дворцы, регалии власти. Этим картинам дается толкование как самой аллегорической фигурой, так и хором. Любовь Небесная демонстрирует св. Алексея, скрывающегося под лестницей собственного дома, морское путешествие, символизирующее духовные скитания души человеческой в море греха, Танталовы муки, Дамокла с мечом, нависающим над его головой. В другой декламации «*Novissima hominis grandis scena*» представлялись следующие свернутые сюжеты: смерть праведника и грешника, Страшный суд, ад и рай. Считалось, что подобные картины «удивительно развлекают зрителей и, занимая их, в то же время располагают к известным духовным движениям» [Ланг, 1913, 179].

В пьесе «Стефанотокос» театр в театре уже состоялся. Аллегорическая фигура Надежды обещает Верности «показать, яко наветники сами погибают, верные же в радость приходят по печалех» [Ранняя русская драматургия, 1975, 428]. Заканчивая свой монолог, эта фигура уверяет: «Пред тоими глазами покажется проба. / Узришь, как пропадают враги неубежно; / Поступи только мало, а смотри прилежно» [Там же, 430]. Приглашает Верность посмотреть вставную пьесу в пьесе — историю падения Амана и возвышения Мардохея — сюжет, присутствующий в русском театре со времен постановки «Артаксерксова действия». Надежда «веселит» Верность, убеждая ее в будущей победе Стефанотокоса: «Чаю, уже довольно твое око зрело, / Злобных и наветных каково бысть дело» [Там же, 442]. Верность после этого спектакля устремляется на врагов, как лев на «ловитву».

«Охотничий» театр иначе решает задачу представления театра в театре. Он делает театр художественным пространством двух сцен «Комедии о графе Фарсоне». Кроме того, персоны рассуждают о театре, предполагая, что все люди ходят на театральные представления, чтобы «тамо в забавах всю печаль провождати» [Ранняя русская драматургия, 1975, 369]. Театр этот — придворный. Его посещают члены королевской фамилии. Сама Кралевна «изволит часто в комеди пребывати» [Там же, 365]. Фарсон, желая с ней встретиться, решает пойти в театр, и то, как это решение реализуется, показано подробно.

Фарсон посылает хозяина квартиры предупредить комедмистра, чтобы тот оставил ему в театре место, и называет цену, за которую хотел бы посмотреть представление: «За сто или за пятьдесят червонных / И прибрал бы к нам игор весма склонных» [Там же]. Так уточняются некоторые детали театральной жизни того времени. Комедмистр, видимо, выбирает нужную пьесу и место предоставляет. Фарсон отправляется в театр смотреть комедию. В театре играют на «музыках», представляют «интермеди». Сама Кралевна приглашает на танец Фарсона. Он отдает ей «коплемент» и, «взяв за руку», танцует. То, что танцы сопряжены с театральным представлением и происходят в одном помещении с ним, не должно удивлять. В то время после спектакля часто устраивались танцы. В этом эпизоде очень ценно указание на интермедии, которые, например в придворном театре Елизаветы, ставились в особые дни. Их играли по средам, а во вторник и пятницу давали комедии [Л. М. Старикова]. Возможно, что и Фарсон присутствовал на постановке интермедий.

Фарсон посещает театр второй раз. Здесь автор пьесы использует этот особый вид пространства для того, чтобы передать униженное состояние своего героя. Он обеднел и уже не может располагаться рядом с Сенаторами. Сидит он на представлении рядом с «купецкими» детьми. Кралевна же — рядом с Сенаторами. После интермедии начинаются танцы, как и в предыдущем явлении: «...тогда тонцовать королевне своими сенаторами» [Ранняя русская драматургия, 1975, 370]. Кралевна интересуется, почему Фарсон сидит не на своем привычном месте и не веселится вместе со всеми. Так затрагивается вопрос о правилах посещения театра. Зрители разных чинов и званий сидели на специально отведенных им местах, «особливых» лавках. Если они проявляли самостоятельность в выборе мест, это осуждалось. О таких поступках специально сообщалось в «Журналах церемониальных дел» [Старикова, 2001, 103].

В театре Фарсон не претендует на лучшее место, но, когда его оскорбляют на банкете, он требует уступить ему место: «Господин мой, прошу отступить, / И сим местом меня почтити» [Ранняя русская драматургия, 1975, 398]. Посадив Фарсона с «купецкими» детьми, драматург явно показывает его социальную удаленность от Кралевны и Сенаторов. При определении мест в «большем оперном доме» царица Елизавета, как явствует из «Журнала церемониальных дел» за апрель 1745 г., изволила отвести верхний ярус знатным купцам и «протчим» [Старикова, 2001, 105]. Естественно, что на «охотничьей» сцене эта удаленность выражалась иначе, чем в жизни. Фарсон просто сидел вдали от Кралевны.

Примечательно, что и среди итальянских комедий и интермедий есть одна, посвященная театру. Она называется «Подрятчикъ оперы. Въ

острова Канаріськіе» и обозначена как «интермедия на музыке». Ее действие происходит в доме знаменитой певицы, не переносится на сцену воображаемого театра, но зато речь здесь идет о насущных театральных проблемах. В этой комедии выступает славная «музыкантка» и «подрятчик», оба — как «люди театральные». Певица готова уехать на далекие острова петь там арии и «рецитативы». Таким образом, тема актера и театра уже появилась на сцене XVIII в.

Итак, из локусов закрытого пространства наиболее часто встречается дворец, организующий верхнюю точку иерархически построенной системы «мест», в которых пребывают персоны. За ним следуют «каморы» и «квартиры». Театр, попавший на сцену только однажды, не является следующей ступенью этой «лесенки» локусов. Он располагается как бы поодаль от них и демонстрирует один из способов проведения свободного времени. Низшей точкой вертикали выступает темница. Монастырь, часовня, храм, присутствующие только в четырех пьесах, свидетельствуют о потенциальном делении пространства на две зоны — сакральную и светскую. Эти локусы находятся неизмеримо выше всех остальных, что объясняет невозможность попасть в них светским персонам.

Обратимся теперь к открытому пространству. В первую очередь, оно является пространством природным, что свидетельствует о том, что театр XVIII в. выстраивал художественное пространство с опорой на оппозицию натура / культура. Сразу скажем, что в природном пространстве герой ведет себя более свободно, и именно здесь сгущается действие, происходят встречи и расставания персон [Бахтин, 1976, 249]. Очевидно, что оно создавалось с помощью рисованных декораций.

Наиболее часто на сцене показывали лес. Это место опасное. Недаром он называется темнейшим и дремучим. В лесу блуждают страшные драбанты, рычат свирепые звери, тигры и львы жестокие, ползают «змии», изредка появляясь на сцене. Там гаятся «разбойники тирански», одетые в «карсарское» платье, как в пьесе о Калеандре. Они производят страшный шум, пугающий всех вокруг: «Что за шум в лесе учинился?» [Ранняя русская драматургия, 1976, 160]. Разбойники «невежливо» выбегают навстречу персонам и похищают их, как, например, Тигрину. Они же нападают на царицу Беляндру и ее сына в «Акте Ливерском». Происходит это подле густой рощи, замещающей лес. Также в итальянских интермедиях в лесу похищают прекрасных девиц.

Лес всегда 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 Кале-

андр прогоняет. В лесу всегда кто-то спасает кого-то. Там происходят невероятные приключения, круто меняющие течение жизни персон.

Устав от тягот пути, почивают в лесу князь Петр Златых Ключей и прекрасная Магиленна. Он не кажется им страшным. Она называет лес «дубравой», он — «рощей преизрядной и собой зеленой»: «Воздух благоприятен видитца мне быти, / извольте, дражайшая, мало опочити» [Ранняя русская драматургия, 1975, 345]. Петр просит Магиленну лечь на траву. Все хорошо только на первый взгляд. Герои здесь разлучаются, и, оставшись одна, Магиленна видит лес как пустыню. Очевидно, что с введением слова *пустыня* происходит семантическое наполнение такого локуса, как лес. Это слово не несет сакральных значений и только подчеркивает опасность леса. Старица, встретившись с Магиленной, тоже говорит о лесе как о пустынном месте. Магиленна не открывает ей своей тайны, не говорит о тайном побеге из родительского дома с возлюбленным, но сообщает, что «з девицами (<...> в сем лесу гуляла» [Там же, 347].

Кроме того, лес — это то пространство, в котором с особенной силой раскрывается эмоциональное состояние персон, непременно печальное, поддерживаемое грустными ариями. Всякий раз, когда жизнь «пременяется», они бродят по лесу. Там они плачут и рыдают, даже пытаются покончить с собой, что иногда им удается. Так, Калеандр, плача, говорит, что в «лесе» он гуляет, себя забавляет. Расхаживая по лесу, он жалуется на свою судьбу и в другом явлении, стараясь забраться в чашу: «Пойду еще дале в сии леса ныне» [Ранняя русская драматургия, 1976, 300]. Тут же лежит и охает Партулиан, умирающий от любви. Алколес, мечтающий о Тигрине, также находится здесь: «В лесе сем густейшем с печали шатаюсь, яко овца погибшая, семо аз таскаюсь» [Там же, 158]. Там же 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» [Там же, 293]. В леса собирается уйти несчастная Меленда, потеряв Индрика. Индрик, узнав о смерти Меленды, решает отправиться туда же: «Пойду, пойду в леса по тебе рыдати...» [Там же, 516]. Граф Фарсон вспоминает о лесе, узнав о смерти отца. Не только главные герои оплакивают свою участь, блуждая по лесам. Тот самый Дурилло, которого Калеандр снимает с дерева, также рыдает: «Плаках неутешно, ожидах напасти (плача, глаголет)» [Там же, 247]. Лес бывает местом ссылки, наказания. В «далние дубровы» требует отослать Царь невинную Царицу с детьми. В лесу, или «густой роще», оказывается королева Беляндра с сыном. «В пустые леса» Гарпаг просит Пастыря отнести отрока Кира. Тот «в леса» свирепым зверям обещает отдать несчастного отрока, но потом берет его на воспитание.



Изображение леса на сцене не есть открытие светского «охотничьего» театра. Уже в панегирических пьесах — в «Царстве мира», «Торжестве мира православного» — из леса выходили Сатиры лесные и «по своему обычаю» плясали. Здесь лес только декорировал сцену. В светском же театре лес стал особым пространством, где персоны переживают «премены» своей судьбы, события своей жизни. Кроме того, в лесу действие развивается с большей долей интенсивности, чем в локусах пространства закрытого типа.

Не раз на сцене показывали сад, вертоград, который однажды назван лесом. Появление сада отнюдь не случайно. Так воспроизводилось всеобщее увлечение новой для того времени культурной средой, которая сама стремительно театрализовалась, становясь сценой, определяющей тип поведения посетителей или обитателей сада. Сад выстраивал свое пространство по правилам сценического искусства, превращая, например, парковые постройки в декорации [Свирида, 2000, 14]. Сад сам становился театром («зеленый» театр).

Таким образом, сад можно считать еще одним проявлением удвоения театрального кода. Как мы уже говорили, на сцене показывали театр. Теперь на сцене появился еще один театр — театр окультуренной природы. «На протяжении (...) столетия на сцене театра, наряду с архитектурными урбанистическими фантазиями, следующими барочной традиции, все чаще появлялись картины природы, воспроизведенной в виде пейзажного парка» [Свирида, 1989, 19]. Это веяние коснулось и сцены.

Театр представлял сад не только в светских пьесах, но и в пьесах на библейские сюжеты, как, например в «Комедии о Есфире царице, в ней же покажет о ненависти и о протчем». Здесь Есфирь сначала гуляет с Девичами в лугах, веселится, смотря на воды чистого источника: «Дивно лекарство слышать шум водный, / обоняти воздух цветов благовонный» [Ранняя русская драматургия, 1975, 275]. Образ естественной природы, где явно отмечены луг и источник, сменяет сад. Есфирь устраивает пир в саду с надеждой на то, что царю Артарксерксу здесь «явится (...) приятно: (...) место есть веселое, цветы украшают / и леса шумящая мало прохлаждают. / Фантаны различны могут быть приятны / и вся украшения зде суть благодатны» [Там же, 284]. В этом кратком описании подчеркивается приятность и веселость сада, его украшенность фонтанами. Не только Есфирь, но и Садовник приглашает Царя полюбоваться садом, «посмотрети вещей», которые он сотворил. Царь очень доволен. Так в этом эпизоде акцентируется искусственность природного пространства, представленного на сцене.

В саду, в отличие от леса, не происходило особых действий. Здесь персоны давали волю своим чувствам, а также просто гуляли, как, на-

пример, Король, который «после банкету в лесу (т. е. в саду. — Л. С.) гуляет» [Ранняя русская драматургия, 1976, 77]; как граф Фарсон, ожидающий решающего свидания с Королевной. Мы не видим его в саду. Фарсон только сообщает, что он идет «в сад гуляти». Царь в «Акте о преславной палестинских стран царице», встретившись с ней, все вспоминает про свои печали, и тогда Сенатор догадывается, что нужно сделать: «Не лутше ли погулять в царски вертограды, / Надеюсь, не будет ли лутчей нам отрады» [Там же 436]. Царь всем подносит бокалы и собирается в сад: «Мы же поидем в вертоград наш повеселится, / Не можем ли уж тамо лутше насладится» [Там же]. Сада на сцене нет, персоны туда только направляются, но их слова о саде-вертограде прекрасно передают отношение к нему как к месту увеселения и покоя. Видимо, когда-то гуляла в садах несчастная Леонора в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском», слегшая от всех несчастий, которые ее постигли. Теперь сад не приносит ей радости: «Хотя пойду в сады, не имею отрады» [Там же, 122].

В саду персоны вели жизнь чувствительного человека. Здесь влюблялись, объяснялись друг с другом, а также прятались от преследований. В вертограде хочет скрыться от жестокого отца Иполит в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии»: «Буду тайно во граде пребывати, / У моего друга в вертограде обитати» [Там же, 480]. Ремарки этой пьесы прямо указывают, что на сцене должен быть сад. Жулия в саду назначает свидание Иполиту. Она передает ему через Дукса, что он должен «мало ночи в сад приходи» [Там же, 481]. Иполит тут же рвется в сад «Жулию зрети». Они встречаются и удаляются в глубь сада: «Аз же з Жулиею иду внутрь сего сада» [Там же, 483]. Дукс, уже успевший влюбиться в Лушницу, зовет ее уединиться в саду: «Идем в сад: хощу вам тайну явити» [Там же, 484].

В другом явлении этой пьесы сад располагается за малым занавесом. Он уже «занавесом (...) уготовлен» [Там же, 488]. На большом театре происходит заседание важных персон. Жулия уговаривает Лушницу идти в сад встречаться с возлюбленными: «...там о любви их насладимся / И купно с ними повеселимся» [Там же]. Вечереет, и они удаляются, чтобы встретиться с возлюбленными. Влюбленных разъединяют, но и в далекой «Ыталии» Иполит вспоминает, как они «в саду с ей (Жулией. — Л. С.) гуляли, / Любым афектом друг друга лобызали» [Там же, 493]. В королевский сад по приказу Мамки пробирается князь Петр Златых Ключей, чтобы встретиться там с прекрасной Магиленой. Только однажды сад становится опасным пространством — здесь Иполит вызывает на дуэль Сенатора.

«Охотничий» театр, изображая на сцене сад, как бы вторил иностранным труппам. В итальянских интермедиях и комедиях, известных

по сценариям, опубликованным В. Н. Перетцем, сад, как и лес, представлялся на сцене: «Театр показывает камору и сад Одоардов с несколькими сосудами на цветки» [Перетц, 1917, 79]. Сад не несет особой семантической нагрузки и значим только как еще один локус, где совершаются метаморфозы. На оперной итальянской сцене также показывали сад: «Потом во II явлении театр переменяется в приятной сад, где искусными представлениями показаны были веселые аллеи, цветники и преизрядные фонтаны» (цит. по: [Старикова, 1996, 572]). На «охотничьей» сцене подобной детализации не происходило.

Море представлялось довольно часто, но могли «морские» эпизоды переноситься за сцену. Там обычно происходили морские бури и кораблекрушения. Раб в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» доносит, что «многоветренною бурюю корабль о камень розбиша / И тако оной (адмирал. — Л. С.) утопоша» [Ранняя русская драматургия, 1976, 470]. В «Акте Ливерском» Дядька повествует, как он шел морем со своей командой и был разбит карсарами и сам сделался их «невольным» соучастником. От грешного пути его спасла буря: «Бунтующей ветр толь на нас сердился, / Что наш корабль в Англии очутился» [Там же, 396].

В остальных случаях море было реальным локусом «охотничьего» театра. Его представление на сцене свидетельствовало об искусности постановщиков. Этот локус был сопряжен с темой опасности, подстерегающей человека на жизненном пути. Видимо, так оживали известные представления о пучинах моря житейского. Море казалось еще более опасным, чем лес, так как уверенно приближалось к пространству смерти. Из моря, например, выходил страшный змий и всех пожирал: «*Выходит зми из моря и бросаетца на всех*» [Там же, 141]. Храбрые кавалеры поджидали этого змия на берегу. В море погибали персоны, как юный Эдомир, которого Мамка уводит на берег моря погулять, от печали горькой себя забавлять. Его мать, Тигрина, страшится этой прогулки, предчувствуя непоправимое: «Подите, гуляйте, толко береженно, и так во мне сердце есть ныне нудненко» [Там же, 212]. И не напрасно. Эдомир тонет в море, но не на глазах у зрителей. Об этом трагическом случае, происходящем за сценой, сообщает Вестник. Но через многие годы Эдомир, конечно, находится под именем Урания.

Из морских волн персоны могли выходить живыми, и их чудесное спасение представлялось на сцене. Кризанта, находясь на берегу, видит Калеандра по морю на доске «пловаца»: «Что се за стень по морю ся кажет? (...) *(Калеандр плавает по морю на доске и утопает)*» [Там же, 295]. Она в ужасе, ибо не знает, как спасти того, кого любит так, что готова покончить с собой. Тут в действие входит Нептун. Сначала он хочет

утопить Калеандра: «Все бо нечаянно в море утопают, от моего гнева горце пропадают» [Там же]. Затем избавляет его от смерти по приказанию Юпитера. Нептун яростно плещет по морю руками, «волнует» его. Взяв Калеандра за руку, выводит его на мель морскую, где, прижавшись к доске, тот лежит и плачет: «...морская бо волны меня утопили, знатно бы конечно совсем погубили» [Там же, 296]. В таком состоянии его находит Кризанта, снимает с доски и утешает. Калеандр еще раз оказывается во власти Нептуна, когда бросается с башни в Нил. Нептун сразу обещает спасти его от такой напасти. Калеандр потом сетует: «Выплывах из Нила, истомлен волнами и весь обмоченны, залиен водами: лежах в тростнике аз целья сутки (*указует в море на тростник*)» [Там же, 346]. Эта ремарка примечательна тем, что детализирует изображение моря и морского берега. После этого случая Калеандр собирается просто ходить по берегу Нила-реки. На берегу моря решается судьба несчастной палестинских стран царицы. Появляются «корабленицы» и увозят с собой ее сына, которого когда-то похитила львица. Не все персоны переживают такие неприятности на берегу морском. Ничего не случается с царем Силодоном. Он просто гуляет с Сенаторами. Обратим внимание на то, что в итальянских комедиях при дворе Анны Иоанновны также показывался берег моря, с которого можно было наблюдать за судном под парусом, за кораблекрушением и страданиями несчастных девиц, оказавшихся в воде. Свидетели такого ужасного случая не остаются безучастными. Они «раздеваются, и бросаются в море, чтоб помочь своим невестам» [Петрец, 1917, 345], а потом идут «сушиться».

Становится море местом действия в «Комедии о Ксенофонте и Марии», где видятся «за средним завесом море и корабль с сынами Ксенофоновыми» [Ранняя русская драматургия, 1975, 201]. Только здесь не Нептун, а дьявол нагоняет бурю, и корабль тонет, что лишний раз подчеркивает тему опасности морского путешествия и представление о море как о жизни с ее страстями и грехами. Благочестивых Аркадия и Иоанна спасает Ангел. Они, когда разбился их корабль, «возмутся за доски и будут плавати» [Там же, 203] точно так же, как Калеандр. Дьявол радуется своему успеху, но напрасно — братья остаются в живых.

Примечательно, что и в более ранних пьесах возникали морские пейзажи, правда, реже, чем лес. 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.

Как и лес, море — это то место, где с наибольшей силой передаются эмоциональные состояния персон. Кроме того, на морском берегу они

умирают от любви, пронзают себя «пугиналами». Лес и море сближаются не только по функциям. Видимо, берег моря мог изображаться лесом, ибо в аргументах и ремарках иногда сразу бывают отмечены оба типа открытого пространства. Например, «в лесе з дамами по берегу моря» гуляет Тигрина. Кризанта ходит по берегу моря и одновременно указывает на лес, называя его густейшим.

Кроме леса, сада и моря, на сцене изображалась пустыня. Очевидно, что этот локус восходит к житийным, а от них к евангельским пространствам, в которых присутствует значение «сакральной полноты» [Н. В. Злыднева], хотя отсылки эти почти не выносятся на поверхность. В этом локусе в какой-то мере сохраняются значения, связанные с темой отшельничества. Видимо, в пьесе о Ксенофонте и Марии Монах не случайно называет место встречи с Иоанном пустым: «...зане вижду тя на пустое место сия пришедша» [Ранняя русская драматургия, 1975, 203]. В этом пустом месте расположен монастырь. Тут живут монахи «во трудех и пощении». Но чаще имеется в виду не та пустыня, куда уходят от мира, а всякое «пустое», т. е. безлюдное место. Пустыней может быть и лес, и всякое удаленное от мира изолированное место. В «охотничком» театре пустыня становится местом ссылки. Выглядит она очень неопределенно. О ней, в основном, персоны говорят, жалуясь на свою судьбу.

Здесь бродит несчастная Царица стран палестинских с детьми, которую Царь велел отвести в леса. Она встречает Женщину и, плача, жалуется ей, что «здесь по всяк день смерть пред очесами, / Печаль, скорбь, зной и беда пребывает с нами» [Ранняя русская драматургия, 1976, 419]. Она не слышит пения птиц, даже не может вспомнить «скотов, на земли живущих». Очевидно вторжение в эти жалобы сакральной лексики и устойчивых топосов, с помощью которых создается образ такого сакрализованного места, как пустыня. Они разрушают представления о первоначальном месте ссылки. В лесу не могут не петь птицы, звери здесь живут всегда, а вот зной тут совершенно необязателен. Условность такого локуса, как пустыня, подчеркивается тем, что персонажи сближают эти понятия. «В леса сей пустыни» желает устремиться Кризанта. Берег моря не однажды именуется пустыней: «Покиня отечество, скитаюсь в пустынях» [Там же, 294]. Пустыня здесь намечена очень слабо.

Открытое пространство «охотничьего» театра — это место сражений, турниров и дуэлей знатных персон. Оно представлялось и в других театрах. На оперной сцене того времени зритель видел поле сражения, где встречались две армии. В «охотничком» театре поле показывалось особенно часто. Князь Петр Златых Ключей прибывает в Неополитанию и отправляется, как сказано в аргументе, «на учрежденное к бою место».

Здесь кавалеры призывают друг друга к поединку, и Петр всех «побивает». Также турнир дважды происходит при неополитанском дворе. Видимо, поле сражений выглядело в этих эпизодах одинаково. Ни в одном аргументе, открывающем эти два явления, место сражения специально не отмечено.

Если князь Петр получает устные сообщения о турнирах, то граф Фарсон из письма узнает, что его приглашают на «воинское ристание» и «шпажное блистание». Он отправляется туда, и, судя по всему, этот турнир должен был происходить на поле, расположенном 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» [Ранняя русская драматургия, 1975, 375]. Также в поле «Калеандр выходит с Леандром» [Ранняя русская драматургия, 1976, 322]. Баталия «трапезон со греки» происходит на поле сражений, как и поединки Калеандра и Неонилды. В том же локусе в «Действии о короле Гишпанском» гишпанцы бьются с турками.

Иногда дворец и поле сражения сближаются. Например, в пьесе о Калеандре королю достаточно встать с трона, призвать кавалеров к турниру, который тут же и происходит. Калеандр откликается на просьбы царицы Тигрины отогнать злых Туркомана и Брандира и тут же наступает на них, не перемещаясь в пространстве. Только выйдя из темницы, тот же герой убивает царя Пранду и его сына. Знаменательно, что в «Действии о короле Гишпанском» в пятом явлении, в эпизоде сражения, на сцене остается открытым трон. Он означает особую точку зрения на происходящее. Король и его приближенные взирают на события, разворачивающиеся относительно недалеко от них. Они из дворца наблюдают за сражением с турками: «Ба! Что издали за воинство гуляет? / И яко пламенем от них пылает!» [Там же, 64]. Аргумент указывает, что «град на стене Гишпански со огнем» стоит. Так стягиваются вместе два локуса, один из которых принадлежит открытому пространству, а другой закрытому. Это лишний раз свидетельствует об их условности. Видимо, стена града Гишпанского, о которой говорится в аргументе, организует поле сражений: Фелтмаршал обходит войска у стены, Король стоит на стене. Приходят турки и побивают гишпанцев, выводят из города Короля и Фелтмаршала и, конечно, расстреливают. Стена входит в список «какого звания уборов быть надлежит»: «Град на стене гишпанской с войском» [Там же, 81].

Чаще эти два вида пространства, дворец и поле сражений, разводятся. В «Акте Ливерском» точно сказано, что, пока идет битва, «покуль продолжается иметь кампания» [Там же, 403], трон остается закрытым,

т. е. находится за малым занавесом. На сцене Ливерий с военачальниками командует войском, «в стороне ж представляется лагеря французския, в которьем должно англинскому войску следовать». В «Акте о преславной палестинских стран царице» открытое пространство требуется Царю не для сражений, а для того, чтобы вершить суд над Царицей при всем народе, который и располагается вокруг Царя молча, «без речей».

Кратко остановимся на интермедиях. Здесь не высятся дворцы или монастыри. Их герои не бродят по лесам и не тонут в бурных водах. Их место в харчевне, где они жадно едят подовые пироги или напиваются на рынке и играют в карты. Здесь их поджидают опасности совсем другого рода, чем высоких героев. Точно так же размещались простолюдины в пространстве рыцарского романа. «Им не дано покинуть свое бытовое, нарочито сниженное пространство. Их удел — убогая хижина, шалаш на лесной поляне, в непосредственной близости от пасущегося стада, за которым они присматривают, узенькая улочка средневекового города» [Михайлов, 1974, 175]. Не раз пространство, в котором находятся интермедийные персонажи, никак не очерчено. Где Черт встречается с простоватыми Мужиками или Цыган с Литвином, неясно, да это и неважно, ибо внимание зрителя должны привлекать их проделки, плутовство и обманы.

Пространство в интермедиях, подобно географическому пространству серьезных пьес, чаще называется, чем представляется. Мужик, оплошавший с покупкой шапки, находится на рынке, в торговых рядах. Там же обманывают Ставленника, хотя из слов Мошенников, которые объясняют, что на рынке они страшно замерзли и пришли сюда погреться, можно предположить, что все персонажи находятся в каком-то закрытом помещении. Маркитант их торопит: «Ведь мне недосуг с тобою забавляться, / Надобно еще в другое, и в третье место поспешаться» [Ранняя русская драматургия, 1975, 476]. Ставленник не называет город или село, откуда он пришел, а только церковь, в которой служит: «Куда даль какая! Иван Предтеча / Есть церковь» [Там же, 475]. Он интересуется, где еще можно встретиться с Маркитантом, и тот отвечает: «Нашу братью ищи там около приказу» [Там же, 481].

Так интермедия создает воображаемое пространство, но понятное и известное зрителю, ибо это город, где есть место приказу, рынку, дальней церкви, подворью. Туда, например, собирается «помаленьку» Ставленник. Часто действие интермедий происходит в домах, а однажды даже в здании Академии, где Шутовскому сыну присуждают звание доктора. Переносится интермедийное действие и в открытое пространство, поближе к ветряной мельнице. В «Шутовской комедии» Шут просит

Мельника: «Гома, гома, Мельник! Поди вон из мельницы!» [Ранняя русская драматургия, 1974, 396], но напрасно. Мельник вешает его на крыло мельницы, а Шут летает и кричит.

Находясь в закрытом пространстве, персонажи интермедий сидят вокруг стола на стульях или на лавках: «Херликин приходит к старику, сидящему за столом з женою» [Ранняя русская драматургия, 1976, 574]. Он очень хочет с ними попить, надеется поднести им «по красауле», но Старик его остерегается и не желает сажать за свой стол. За столом сидит и шьет Арлекинова жена. Под столом прячется хитрый Гаер, откуда и обращается к публике. Стол играет особую роль в «Шутовской комедии». Готовясь к свадьбе, Шут приносит стол и хочет его накрыть. Бежит за тарелками, возвращается и падает с кружками и хлебом. Подбирает тарелки, вытирает и раскладывает на столе, но не тут-то было. Со столом происходит нечто необыкновенное, потому что его заколдовала злая соседка, не приглашенная на свадебный пир. Стол убегает от гостей, «начнет тот стол сам собою подвигаться», а гости и хозяева его держат. Решено убрать кушанья подальше и начать «побольше пить». Разгорается веселье, все танцуют. Таким образом, стол в интермедиях оказывался вещью, с которой шла активная игра.

Стулья также входили в игру: «Жид отходит, а расколщик стула ищет и, нашовши, на середине становится» [Ранняя русская драматургия, 1975, 494]. Подобные предметы отмечались особо. Интермедия «Дама, Гаер, Муж» открывается следующими словами: «Сидит Дама на стуле печальная» [Ранняя русская драматургия, 1976, 652]. Сидят интермедийные персонажи и просто на земле.

«Постеля» эксплуатировалась на интермедийной сцене не реже, чем стол. Шут лежит на «постеле», притворяясь умирающим. Хозяйка «стелет постелю и кладет старика спать» [Там же, 576], чтобы остаться наедине с Херликином. Старик засыпает, а они тоже ложатся на постель и обнимаются. Неугомонная Девица, желающая выйти замуж, сидит на кровати в ожидании жениха. На кровать садится и другая Девица, придя домой после свадьбы с Поляком. Голодный Шляхта решает лечь в постель, чтобы не думать о еде: «Малой! Постели постелю / Помягче. <...> Смотри ш, каналья, подушку-та топчешь. / За что, бестия, послано не густо?» [Там же, 623—624]. Слуга его озадачен: «Да кой рожон послать? / И войлока нету, / Разве подкинуть рогошку вот ету» [Там же]. Шляхта укладывается и успокаивается. Также от голода ложится спать другой интермедийный персонаж — Цыган: «Спробую другого еще щастия: засну, чи голод не переспится, / Албо что доброе во сне приснится?» [Ранняя русская драматургия, 1975, 468]. Ложе, таким образом, прово-



цирует игру в большей степени, чем стол. Заметим, что в итальянских комедиях театр не раз «показывает камеру, с постелею» [Перетц, 1917, 339]. Здесь происходят различные «игрушки, приличествующие театру».

В интермедиях присутствуют вещи, которыми обмениваются персонажи. Здесь дары превращаются в подарочки. Их подносят со словами: «Вот вам, сударыня, то, / Мной обещанное что» [Ранняя русская драматургия, 1976, 586]. Перстень — это вещь, постоянно появляющаяся в интермедиях. Гаер дает кольцо Молотке со словами: «На, вот заклад — перстень мой, / Что я — слуга твой» [Там же, 733]. Шляхта ей же подносит «колцо золотое», чтобы она имела его «в любви», а не только стирала и мыла полы. В другой интермедии Дама подносит Любителю кольцо и обещает одарить впредь перстнем с алмазом, лишь бы он ее не оставил.

Как и благородные персоны, герои интермедий бывают вооружены шпагами, а не только палками. Шпагой однажды пытается заколоть Шута Любитель. Ученый Доктор *«вынимает шпагу, хочет заколоть / Гаера с маху»* [Там же, 747]. Поляк непременно выходит с саблей или требует, чтобы Слуга принес ему ее, но только в ножнах, чтобы никому вреда не учинить. Он хвалится своей саблей, которой отсекал головы турецкие и татарские. Он так привык к ней, что «почасту с лучшими своими друзьями ссору начинал и им нарочитые знаки ею давал» [Ранняя русская драматургия, 1974, 392]. Встретив Мельника, Поляк велит немедленно саблю убрать. Это необходимо, потому что Мельник предлагает ему отведать дубины. Герои интермедий дерутся также палками, кочергами, жгутами, ухватами.

Они постоянно стремятся окружить себя вещами, в отличие от высоких персон. То им требуется лестница, чтобы поцеловать невесту, то каша, чтобы упрятать туда незадачливого любовника. Приносят они на сцену дрова, мешки и кули, в которые засовывают слишком любопытных. На своих веселых пирах они обходятся стаканами, «полденежными» чарками и бутылками. У них всегда наготове бутылка и стакан в руке. Они даже поют о «фляшках» песни, как Гаер: «Фляшка ты, фляшка ты, фляшка моя! (...) Будеш ли фляшка всегда полна» [Ранняя русская драматургия, 1976, 571]. Эту бутылку пытаются у него выманить два Школяра. Это им удастся, и они тихонько попивают из нее. Гаер же, *«привезав на веревочке между ног, и начнет с тем качаться и пет»* [Там же, 573]. Неутомимые Школяры и тут приспособливаются и пьют вино *«крадучи ззади»*. Тут-то Гаер и «возноет»: «Ух, и фляшка уж пуста, / Так что видно и до дна!».

О подобном наборе вещей интермедийные персонажи с удовольствием рассуждают. Старец, желающий спастись около стаканов и бабьих

сарафанов, вспоминает житье в монастыре, где стонали чарки и бутылки, а в пиве тонули стаканы, ковши, енды; на звон колоколов откликались в шкафах рюмки и бокалы. «Так в церкве-та одне миряне поют, / А наша братья, монахи, вино да пиво пьют» [Там же, 698]. Также тарелки и ножички мелькают в монологах персонажей интермедий: «Вот те тарелка и ножичек: рушай! / Размакуй только хорошенько, / А то будеш подъедать частенько» [Ранняя русская драматургия, 1975, 473].

Медицинская тема была одной из основных в смеховой культуре, потому лекарства раскладывались на сцене или просто перечислялись в списках, построенных по правилам поэтики абсурда. Там числились два золотника медвежьего рыка, утиное кричанье, гусиное гоготанье по четверти золотника. Как заметил П. Г. Богатырев, «в рукописи “Лечебник на иноземцев”, мерами веса измеряется звук» [Богатырев, 1971, 458]. В этом «Лечебнике» ведется речь о целебных свойствах медвежьего рыка, а также «курочья высокого гласу». Аналогии интермедии с «Лечебником» явные. Выносятся на сцену медицинские инструменты и даже «скляница мочи», вокруг которой разворачивается ученая беседа докторов-мошенников. Со словами «сия есть дивная мочь» один из них уверяет, что молодая жена Шута принесет не ребенка, но жеребенка. Они всем предлагают поставить клистирную трубку, обещая поправить здоровье, в том числе и тем, у кого сухой кашель. Вокруг «клиштера» строятся отдельные сценки. Больной убегает, спасаясь от такой медицинской помощи, — за ним гонится Шут с клистирной трубкой в руках, в то время как Доктор произносит речь о пользе лечения, к которому денно и нощно прибегает вся Франция. «Клиштирная» трубка служит отмщению за поруганную честь. Ее пытается поставить отцу Касенки обманутый Шут. Тем же средством он угрожает неверной жене. Доктор же обещает ему поставить «хорошей клиштер», чтобы выбить из головы мысли «любования». «Клестирь» хитроумный Арлекин дают в руки вместо шпаги некоему Одоарду и его людям в итальянской комедии «Рождение арлекиново» [Перетц, 1917, 73].

Всегда фигурируют в интермедиях деньги. Всем страшно хочется «деньженят», только в карманах и полушки не гремят. Полные карманы им грезятся только во сне. Деньги становятся поводом для хитрых обманов и ловких проделок. «Да взял ли ты денежок хоть сколько-нибудь с собою?» [Ранняя русская драматургия, 1975, 475], — лукаво спрашивают Мошенники у Ставленника, а тот простодушно отвечает, что взял на дорогу «небольшое число». Мошенники пристально разглядывают его сапоги: «На сапожки те его разгляделся, / Да и глаза те все продал!» [Там же, 474—475]. Они сразу догадались, где бедный дьячок, пришедший в

город искать нового места, может спрятать свое богатство, — за голенищем. Мошенники начинают драку, за что просят прощения, так низко кланяясь, чтобы «подпасть» под самые ноги. Деньги исчезают, и напрасно Ставленник пододвигает к себе поближе лукошко с пирогами — платить ему теперь нечем.

Другой Мошенник шарит по чужим карманам и крадет деньги у игроков. Если интермедийные персонажи платят, то всегда стараются обмануть, вытянуть последние копейки. Старательно отсчитывают нужные суммы, стараясь заплатить поменьше. Подкупают слуг и служанок, предлагая «рублей 50 да червонных 25!» [Там же, 591]. Отчаянно торгуются, стараясь не продешевить, как, к примеру, Мужик с Шапошником: «Веть я за еио дал копеиок двачеть пять!» [Там же, 557], или Арлекин и Монсеров: «Прибавь семдесят. — / Ах, шалиш, полно десети. — / Нет, не возму не бес пети. — / Добре, дам дватцать пять» [Там же, 591]. Набавляют цену, как Арлекин, старающийся содрать как можно больше денег с влюбленных. Делят их между собой, как Барышник и Цыган. Насыпают в мешки. Старательно пересчитывают, и в это время неожиданно доставшийся им капитал отбирают разбойники.

Также интермедийные персонажи занимаются торговлей, что требует появления вещей на сцене, хотя иногда о них только говорят, как Мужик, который все делал невпопад. Торговал в овощном ряду известкой и глиной, в кружевном — лыком да мочалой, в суконном — войлоком и циновками. И все его за это колотили: «Шляхта — париком, / Халуй — каблуком, / Посацкой — кулаком, / Завоцкой — шевяком, / Мастеровой — дудою, / А подьячий, праведна душа, уж приударил и дубиною» [Там же, 661]. В другой интермедии на сцену выставлялся сундук, полный разных товаров. Конечно, потом в этом сундуке оказывались покупатели. Торговцы предлагали купить люльку, чубук, мыло, как Грек, застрявший на дорогах России. Продавался и какой-то невероятный порошок, «чортово толоконцо, дьявольско пулцо». Цыган готов продать даже Гаера, который, по его словам, красив, как девчина, и в солдатах может служить, в чем покупатели, конечно, сомневаются.

Некоторые персонажи выходили на сцену с ремесленными инструментами, как Мужик, умеющий «кропачь сапожища», которые становятся предметом его ссоры с заказчиком. На сцене играли в азартные игры, в карты, кости, «зернуху». Ярыга рассказывает, до чего доводит игра: «Не одну рогожу с лаптями износил, / На хазишках много западал, / А временем без волони под каретным мостом сыпал, / А все то делает гарь картишки» [Там же, 711]. Теперь он собирается обмануть в карты «грешника-матроса» или «грека раскоса». Расстиляет на земле плащ и

поджидает партнеров. Появляется Грек и хвалится, что играет в кости, шашки, карты и знает, как дать мата, но, конечно, проигрывает кафтан, шапку и деньги. Двое Голых, готовые поставить последнюю рубашку, затевают игру в кости: «То-та диковинка, што давно в кости не кидал. / Ну, брат, зачем стала? / Аль у нас костей мало?» [Там же, 696]. Напомним, что зрители «Комидии притчи о блудном сыне» «видели, как герои “сядут играти”, одни — в “зерни”, “прочии — в карты, в тавлеи”, как будут “добро проигривати»» [Демин, 1998, 106—107]. Таким образом, игра представлялась и на школьной сцене. Появлялись в интермедиях вещи домашнего обихода, например, подушка с коклюшками, пяльцы, «в чем золотом шьют».

Итак, интермедийные персонажи решительно обживали пространство, населяя его множеством вещей, в отличие от знатных персон. Они охотно манипулировали с ними. Вещей на «охотничьей» сцене было относительно немного, ибо пространство еще не было готово к тому, чтобы окончательно свыкнуться с ними, хотя они уже не просто демонстрировались зрителю, с тем чтобы он прочитал их скрытое значение, как это было ранее в школьном театре.

В XVIII в. на светской сцене вещь особенно привлекала зрителей, потому о ней говорилось подробно и в других театрах, о чем свидетельствуют, например, сообщения о представлениях Немецкого театра Петра Гильфердинга в Москве: «Показыван быть имеет большой стол. (...) помянутый стол уставлен будет многими здешними и заморскими фруктами и кушаньем, так искусно сделанными, как бы натуральные были» (цит. по: [Старикова, 2000, 213]). «Охотничий» театр не мог себе позволить таких излишеств. Не мог он выставлять зеркала во французских рамах, «шендалы» и многое другое, что, например, составляло «уборы» итальянского театра, выступавшего в Москве. Вещи на «охотничьей» сцене находились в соответствии с представленными на ней локусами. Их список был формализован и невелик. Он разрастался только в интермедиях. Напомним, что «Действие о короле Гишпанском» сопровождал список вещей наравне со списком персон: стол «с убором питейным», гроб, кровать с убором и проч.

Значимость вещей явно осознавалась. Персоны сами привлекали к ним внимание зрителей, представляя не только самих себя, но и вещи, их окружавшие. Когда на сцену, например, вносились письменные принадлежности, то один из персонажей непременно произносил: вот перо, чернила, бумага. Делалось это и в интермедиях: «Подожди здесь, я принесу чернильницу да перо» [Ранняя русская драматургия, 1976, 715]. Вещи выступали как реквизит, тяготея к декорациям, или, как аксессуа-

ры, всегда были тесно связаны с персонами. Ненужных вещей на сцене не было. Обычно они занимали центральную часть сцены, где собирались все действующие лица. Следовательно, периферия сцены оставалась не прописанной. Но персоны уже играли с вещью, притом иногда довольно активно. В интермедиях игра вообще набирала силу, принося с собой приметы реальной повседневной жизни. Таким образом, вещь не только участвовала в структурировании пространства, но и придавала занимательность действию.

Итак, художественное пространство «охотничьего» театра, в отличие от мистериального, не представлялось очертаниями сцены. Оно называлось и фиксировалось в слове, оставалось «воображаемым», в то время как мистерия игралась в раз и навсегда выстроенном пространстве. Зато «охотничий» театр более четко, чем мистериальный, членил пространство на театральное и сценическое. Он не представлял его в целом, а различал в нем отдельные локусы, соотносившиеся с персонами, определявшие повороты их судьбы и смену настроений. В каждом из локусов они вели себя по-разному, всегда выявляя свою зависимость от них.

Локусы открытого пространства разрешали большую свободу. Локусы закрытого, напротив, сковывали персон в прямом и в переносном смысле. Дворец, сенат, квартира, театр требовали выполнения правил этикета. Попав в темницу, персоны томились в цепях. Локусы открытого пространства предполагали большой динамизм действия. Здесь персоны проявляли храбрость и силу, любовь и отчаяние, подвергались самым невероятным опасностям. Их подстерегали дикие звери, разбойники и пираты. В закрытом пространстве они были менее активными.

Несмотря на разнообразие событий, с ними происходящих, персоны очевидным образом подчинялись пространству. Во дворце они не ждали смерти, которая подстерегала их в лесу и на море. Хотя иногда они могли лишиться жизни и в пространстве власти. В саду они встречали свою любовь, хотя здесь же могли драться на дуэли. Это говорит о том, что значения локусов постепенно расширялись, сохраняя при этом главное среди них.

\* \* \*

Итак, пространство светского «охотничьего» театра было не менее условным, чем театра мистериального. Но это была условность другого рода. В ней уже просвечивает тенденция к реальности. Этот театр можно было бы назвать «бедным», но все же он не был таковым окончательно, так как стремился построить пространство по метонимическому

принципу и населить его вещами, уже не имеющими символической нагрузки.

Условность пространства особенно явно проступает в утопиях, где оно конструируется с особыми целями. Утопическое пространство — это пространство искусственное. Оно строится в отрыве от реального, но в сравнении с ним. Очертания реального пространства возникают в утопических произведениях лишь затем, чтобы усилить идею переделывания мира, подчеркнуть новизну пространства сконструированного. Пространство «реальное» при этом не копирует «жизненные» образцы. Оно может строиться по метонимическому принципу, выступать как метафора. Всякий раз оно лишь служит сравнению с пространством нового типа. Утопия вообще основывается на сравнении, в том числе и тогда, когда пространство «реальное» лишь подразумевается.



## Пространство в зеркале утопии

Сравнивая, утопия отрицает существующее, предлагает спасительные рецепты его преобразования или предсказывает его уничтожение. Иногда сравнение выносится за пределы текста, и контуры реального мира становятся настолько неясными, что только предполагаются, домысливаются. Утопия вообще находится в сложных отношениях с реальностью. Ее можно уподобить зеркалу, отражающему мир с заведомым искажением. Человек всматривается в него, силясь познать окружающий мир через сравнение. Он смотрит в это зеркало, отражающее несуществующий «лучший» мир, которому должна уподобиться действительность. Видится ему в этом зеркале и мир «худший». Его приближения следует избежать, так как он предвещает всемирную катастрофу.

Собственно утопия предлагает готовый образец нового мира, отталкиваясь от реального. Она демонстрирует его несовершенство, противопоставляя ему мир идеальный. Показывает, каким бы мир мог быть, обычно опуская способы его переделывания, хотя и они могут становиться самостоятельными сюжетными мотивами. Сквозь его очертания утопия предлагает разглядеть несовершенство мира реального. Здесь сравнение обычно утоплено в утопическом пространстве, как, например, в народных утопиях, которые представляют дальние земли, страны всеобщего блаженства [Чистов, 2003, 276—384].

Утопии противопоставлена антиутопия, отрицающая искусственно созданный утопический мир с его идеалом счастья, навязанного человеку. Она показывает смоделированное пространство в ином ракурсе, нежели утопия, подвергает новый лучший мир осмеянию. Этот мир оказывается тесным пространством, в организации которого преобладают принудительные меры. С антиутопической точки зрения они столь же опасны, сколь и концепция абсолютной свободы, лишаящей человека представлений о долге перед самим собой и перед обществом, законы которого в антиутопии резко нарушаются. Таким образом, антиутопия — это критика утопии, она спорит с ней и бывает пародией на нее.

Дистопия являет собой вызов утопии и антиутопии. Она представляет мир уже прошедшим насильственную утопическую реорганизацию, лишенным духовных ценностей. Отрицает принципы построения идеального общества, предостерегает от любых попыток переделывания мира. В ней преобладает идея недостижимости и опасности утопических проектов. Заявленные утопией принципы перестраивания и улучшения мира, пусть с самыми благими намерениями, в дистопии доводятся до логического конца. Прежняя картина мира разрушается, старое исчезает, новое грозит опасностями. Реализованные утопические концепции превращают жизнь в царство зла на земле. Если антиутопия критикует и осмеивает утопию, то задача дистопии — представить ее изнутри и непременно в трагическом освещении, доказать, говоря словами Н. Бердяева, что всякая попытка создать на земле рай есть попытка создания ада.

Хотя утопия и занята созданием образа нового человека, пространство является ее «главным героем». Утопия занята им в большей степени, чем человеком, так как именно пространство определяет характеристики человека. Утопическое пространство давит на героя, и он зависит от пространства. Не он определяет его очертания, а пространство решает, каким быть человеку, даже тогда, когда он готов уничтожить это пространство.

Для утопии характерно слияние пространства и времени. Они образуют пространственно-временной континуум [В. Н. Топоров]. Прежде всего утопию интересует время историческое, образы которого она выстраивает через пространство. Стремясь переписать историю, утопия активно использует топос золотого века. Нацелена она и на будущее, которое может выглядеть как рай или ад, как конец света. Эти способы построения воображаемых миров проецируются на настоящее, подвергаемое резкой критике. Утопическое время — особое. Его можно повернуть вспять, перенести в будущее, поместив в нем мечту о всеобщем счастье или выразив страх перед всеобщей катастрофой. Для этого бывает дос-

таточно переместиться в пространстве. Так категории пространства и времени оказываются тесно связанными. Зачастую в утопиях предпочтение отдается пространству, а время вообще никак не маркируется, чему примером служат многие произведения утопического характера [Чепелевская, 2002, 122].

Уже само слово *утопия* отсылает к локусу, который или бывает преднамеренно не назван, или имеет условное название с явной семантической нагрузкой. Этот локус может быть природным, где поселяется человек естественный. Здесь он мирно проводит свои дни, в гармонии сливаясь с природой. Природа противостоит культуре и непременно имеет нравственные характеристики. Под пером утописта природа преобразуется во вместилище добродетелей. Утопия тоскует по идеальному «месту», где человек должен быть счастлив. Избирая этим «местом» природу и расширяя ее границы, утопия помещает человека в космос, избирая для него «местом жительства» некую планету, иногда Луну. Идеальным «местом» избираются остров, деревня, но не город. В каждом из вариантов природного пространства важна его отодвинутость от пространства культурного. Здесь человек не предпринимает попыток переделывать окружающую его среду и возвращается в золотой век или, напротив, перемещается в счастливое будущее.

Переделывание природы происходит в антиутопии и дистопии, где доминирует идея насилия над ней, приводящего к тотальной катастрофе. Природа искажается действиями людей и техникой. Деятельность человека, направленная на природу, — один из основных мотивов антиутопии и дистопии.

Возможно, что природа противостоит городскому пространству. Так обычно бывает в собственно утопиях. В антиутопии и дистопии город, как знак цивилизации и прогресса, побеждает природу, загоня человека в царство стекла и бетона, в мир бездушных машин. Город, противостоящий природе, — это художественное пространство вариантов утопии. Так важнейшая смысловая оппозиция натура / культура реализуется с противоположным знаком. Воображаемый город будущего также конструируется в антиутопии и дистопии. Пространством бывает узнаваемый город, облик которого преломляется в утопическом видении. Утопические локусы не раз описываются как архаические варианты пространства. «Архитектура и урбанистика интересовали утопистов прежде всего функционально. В описании поселений утопического будущего или жилищ счастливых примитивных народов их целью было показать, как в совершенном обществе должно быть организовано окружающее пространство» [Свирида, 2002, 62]. Таким образом,



поселение, город, жилище всегда конструируются утопистами, в том числе, от противного.

Нельзя сказать, что такие локусы не имеют никакого отношения к уже разработанным в культуре. Не раз утопия очерчивает пространство, возвращаясь к мифу, к архетипическим топосам, основными из которых предстают рай и ад в их различных ипостасях. Во всех случаях при конструировании пространства возникают антитезы конкретности и условности, хаоса и порядка. Мотив перехода от хаоса к упорядоченности, который может быть дан реверсивно, обычно присутствует в утопиях. В них проступает мотив страха перед хаосом реального мира и будущим. Кроме того, в утопиях явно присутствуют категории желательности, долженствования, отрицания, влияющие на характер пространства.

В утопии нет места неопределенности, расплывчатости и недоговоренности. В ней ничто не домысливается. Она всегда требует однозначной интерпретации. Утопии не присуща многозначность, в том числе и относительно пространства. Уводя от реальности, утопия очерчивает его, выделяя в нем такие признаки, как закрытость или открытость, отмечая центр и периферию. Важна для нее категория границы между воображаемым и реальным миром, на которой обычно помещается человек. Его функция состоит в том, чтобы сравнить эти два пространства, передать опасность его нового варианта или, напротив, свидетельствовать о совершенстве нового счастливого мира. Человек, конечно, не задерживается на границе двух миров, а отправляется в путь. Утопическое пространство в основном и выстраивается в опоре на мотив пути. Путь структурирует его, создавая самые разные его варианты.

Задавшись целью сконструировать идеальный мир или представить результаты таких намерений, утописты нацелены не только на общие положения. Они тщательно выписывают детали, благодаря чему заданное в утопиях пространство предстает зримым и единым. «Целостность есть главный признак утопии. Утопия должна преодолеть раздробленность, осуществить целостность. Утопия всегда тоталитарна...» [Бердяев, 1990, 330].

Деталь свидетельствует об изобилии счастливой жизни, о ее разумном устройстве или о хаосе, возникшем в результате изменений, на которые решается человек. В утопическом пространстве всегда находится множество вещей. Они являются его важными признаками. Привычка к обычным вещам, привязанность к ним отсутствуют в мире утопии. Для утопического человека важны полезные, новые вещи, свидетельствующие о техническом прогрессе. Также мир вещей может разваливаться, что говорит о наступившем хаосе. Через вещь, как и

всякую деталь пространства, авторы утопий демонстрируют свои принципы переустройства мира.

Мы рассмотрим несколько вариантов утопии, обратившись к тем ее видам, которые сформировались в эпоху романтизма в польской литературе. Затем представим роман Е. Замятина «Мы» в терминах дистопии и, наконец, выявим, как дистопические мотивы реализуются в современной польской литературе, в романе Т. Конвицкого «Малый Апокалипсис».



## Романтическая утопия

Утопии обычно появляются в эпохи с обостренным ощущением истории. Таким был романтизм, отказавшийся от просветительских утопий дидактического характера. Нацеленный на историю, романтизм предпочел утопию социально-политическую. Вневременные утопии исчезли в век, пронизанный историзмом. Теперь они в значительной степени были ориентированы не только на пространство, но и на время. Мечта о золотом веке из плюсквамперфекта переместилась в футурум [Гумилев, Панченко, 1990, 71]. «Естественный» человек остался в прошлом, в природе перестали искать потерянный рай. «В XIX в. утопия сливается с историей, хочет быть предвидением будущего, грядущего мира» [Шацкий, 1990, 93]. Утопическое мышление пронизывало философию, религиозную мысль, искусство, а сами утописты пытались вторгнуться в жизнь и реализовать свои многочисленные проекты осчастливливания человечества. Возникали и тут же исчезали разнообразные утопические коммуны.

Утопия, таким образом, сближалась с жизнью. Одновременно она стала восприниматься как предвосхищение будущего, к которому неуклонно движется история. Представлениям о том, что утопия может воплотиться в жизни, во многом способствовала теория прогресса, которая сама во многом утопична. Поэтому между историей и утопией уже не видели непреодолимой границы. Стали возникать теории перехода от истории к утопии через революцию. «Более близкие к нам времена порождают миф о революции как чудесном преображении плохого общества в совершенное, как бы одноразовым актом, чуть ли не в один день. Будут установлены новые законы, и тут же воцарятся свобода, равенство и братство, все будет лучше и прекраснее» [Там же, 135].

Утопия и утопическое мировидение были близки романтикам еще и потому, что они видели в них соответствие своему стремлению к идеалу, Абсолюту, противопоставленному реальности. Антиутопия, пронизанная иронией, также была понятной романтикам — ведь ирония открывала им путь в царство свободы. Дистопия еще только становилась, но именно в ней намечалось наиболее полное осмысление истории в романтической культуре.

Адам Мицкевич написал «Историю будущего», которую Н. М. Филатова рассматривает в утопических терминах и называет примером «воображаемой истории» [Филатова, 2002, 74]. Исследователь пишет о том, что антиутопия Мицкевича в ее первом варианте проникнута техническим началом, — как видим, интерес к эре машин начался задолго до XX в. Здесь пароходы и железные дороги, «крылатые воздушные шары», «телескопы, через которые с воздушного шара можно обозреть всю землю, а с земли видно, что делается на ее спутниках» [Там же, 75]. Поэт противопоставляет всем этим техническим новшествам нравственное падение человека. Таким образом, модернизированное пространство находится в резком противопоставлении с человеком, которого эти новшества не только не могут исправить, но, напротив, способствуют тому, что человек вообще утрачивает присущие ему положительные свойства. Достижения техники никак не сказываются на его нравственном облике, а только искажают его природу. В этом отношении, как и в проявившемся неожиданном пристрастии к изображению техники, Мицкевич превосходит Замятина.

Во втором варианте «Истории будущего» противопоставлены два будущих времени, одно — в котором живет автор, другое — в котором творится история [Там же, 76]. В отдаленном будущем у людей не будет имен, а только номера, дробные числительные, что вновь заставляет вспомнить роман XX в. «Мы». Мицкевич размышлял не только о человеке, но и о том пространстве, где он будет находиться. Европа виделась ему огромным военным лагерем.

У Красиньского в его «Не-Божественной Комедии» также есть утопические мотивы, превосходящие такую разновидность утопии, как дистопия. Поэт, постоянно размышляющий об историческом времени, ввел их в свою «Комедию». «Писатель этой эпохи сам напряженно думает об истории, либо же пользуется плодами чужой мысли, отчего его образам и присуща внутренняя историчность, — они не просто индивидуальны, но и вписаны в движение, в поток времени...» [Михайлов, 1989, 88]. Красиньский размышлял о современности в самых мрачных тонах. XIX век был для него временем «боли, перехода, нужды, последней битвы природы с человеком среди грохота машин и звона денег. У него в

руках мешок золота и локоть, которым он намеревается измерить будущее» [Listy, 1965, 774]. Поэт страшился стремительного хода истории, не желал никаких перемен, так как прозревал их тягостное воздействие на человека и общество.

Утопия всегда таит в себе мятеж против действительности. Бунт, революция перекликаются с ней. Революция и утопия, построение новых социальных теорий и утопические концепции переустройства мира соотносятся между собой. Революция питается утопией, что прекрасно осознавал Красиньский, который сквозь призму утопического начала показал замыслы и действия революционеров в III части «Не-Божественной Комедии». «Революционные» эпизоды явно свидетельствуют о том, что поэт не желал, чтобы человечество платило любую цену за светлое будущее. Эта же тема возникает в «Истории будущего» Мицкевича, который, как и Красиньский, опасался революционных изменений и даже ожидал, что революция в Европе совершится в 1835 г.

Апокалиптические мотивы пронизывали исторические воззрения Красиньского, особенно, когда он размышлял о будущем: «Тогда наступят дни таких поражений, что небеса сотряснутся, и люди усомнятся в Боге и отчизне (...). И наконец, уставшая земля обратится к Богу и любви как последнему спасению» [Listy, 1912, 373]. Следовательно, будущее не было для Красиньского абсолютно безнадежным. Он верил в спасение человечества, которое совершится после многих устрашающих катаклизмов истории, усматривал трагедию своего времени в том, что близится зловеющая катастрофа, и страшился всяких изменений. Переход от одной фазы исторического развития к другой был, по его мнению, близок перелому, который обязательно должен произойти на принудительном пути от прошлого к будущему. Плавного течения истории в том случае, когда в него вмешивается человек, поэт не предполагал. Если этот перелом удастся совершить, между прошлым и будущим образуется зияние, разрыв во времени.

Красиньский строил свою дистопию в опоре на очертания христианского космоса, на рай и ад. Предположение, что человек построит рай на земле, приводило его в ужас. Оно было для поэта вызовом Богу. Он догадывался, что такие намерения, как уже говорилось, приведут только к тому, что ад переместится на землю. Поэт к теме совмещения ярусов мира возвращался не раз. Однажды он сказал, что теперь, чтобы попасть в ад, не надо, как во времена Гиббелина, спускаться «к пупку Люцифера. Теперь можно остаться на поверхности» (цит. по: [Kubacki, 1960, 177]). Поэт следующим образом развивал эту тему: «В других эпохах, где есть твердая вера, незыблемы небеса, обряды, религия, ад бывает где-то, но не здесь. В наше время ада нет ни над землей, ни под землей, он — на

земле» [Kraśiński, 1973, 3, 568]. Отождествляя землю и ад, Красиньский знал, что небо по-прежнему высится над землей, что только оттуда придет спасение человечества. Предвидя апокалиптические разрушения, он все же надеялся, что наступит «третье небо на земле», пока несущей черты ада и чистилища, хотя устроители будущего мечтают о земном рае. В. Кубацкий замечательно назвал III часть «Комедии» политическим апокалипсисом.

Не меньшее значение, чем Апокалипсис, имело для Красиньского Евангелие от Иоанна. В «Венецианских подземельях» представители разных поколений ожидают, когда же появится обещанный Параклит, и призывают прокладывать к нему пути. Они верят в то, что эпохи Бога Отца и Бога Сына уже свершились, и ожидают теперь царство Духа. Таким образом, утопические мотивы у Красиньского основаны на миллениаритских ожиданиях. Чтобы усилить их звучание, он выстраивает столкновение аристократии и демократии как носителей прошлого и будущего.

Для этого поэт использует устоявшиеся утопические мотивы, как например, мотив пути. Чтобы воспроизвести борьбу прошлого и будущего, Красиньский отправляет своего героя, Хенрыка, в путешествие. Хенрык бродит по лесу, чтобы своими глазами увидеть лагерь бунтовщиков-революционеров. Как и положено в утопии, с ним идет Провожатый, который получает индивидуальную характеристику. Это Выкрест, выполняющий свою миссию не безвозмездно. Однажды он удачно был назван «трусом свободы». Путешествие Хенрыка задает оценку тех, кто стремится сломать историю и построить новый мир. Как мы уже говорили, свидетель утопии видит перед собой или страну всеобщего блаженства, или страну зловещего насилия. Герой Красиньского сталкивается с насилием.

Встреча Хенрыка с повстанцами происходит ночью. Отдельные сцены их жизни выхватывает из тьмы пламя костров, горящих руин. «Новую» жизнь освещает поистине адское пламя — оно же пламя революции. Лагерь бунтовщиков исчезает со светом зари, он тает в тумане, как дьявольское наваждение. Провожатый торопит Хенрыка и с рассветом выводит его на открытую поляну.

Поэт тщательно выписывает пространство, в котором пребывают бунтовщики. Это лес, изолированный локус, отдаленный от реального пространства, причем такой, где главный герой подвергается моральным испытаниям. Замкнутость этого пространства символизирует оторванность бунтовщиков от остального мира. Оно вдобавок тесное, так как люди собираются группками у костров, мешая друг другу. Здесь они

живут и умирают. Тут устраивают пиры, и чашами им служат черепа. Так пир смыкается со смертью. Это пространство не только тесное и замкнутое, но разъединенное на отдельные частные локусы. Оно не едино, ибо рассыпается на отдельные картины — повстанцы сидят вокруг шалашей, палаток, костров, бочек. Это все знаки отклонения от нормального человеческого существования с его жилищами и повседневным бытом. Среди вещей, принадлежащих этому пространству, отмечены ножи, веревки, топоры.

Центр его — это виселица, которая маячит перед поэтом и в будущем Польши: «...потом придет виселица и вечность» (цит. по: [Kleineg, 1912, 130]). Вокруг виселицы бунтовщики пляшут танец свободы. Это танец-символ, в котором, действительно, есть свобода и дикое веселье. «Танец — это выраженное в движении, как бы наиболее примитивное выражение радости, ритмом и организацией он создает особое равновесие: разрывает все связи и нарушает контроль» [Janion, Żmigrodzka, 1978, 153—154]. Виселице противостоит разрушенный храм. Это новый бог, пророк будущего, призывает бунтовщиков растоптать храм умершего старого бога. В неистовой пляске люди рушат еще уцелевшие его своды, сжигают кресты и алтари.

Противопоставление веры и «новой» идеи, как видим, решается в пространственных измерениях. Отправление нового культа, именуемого культом свободы, происходит на развалинах храма, где в траве лежат уцелевшие крест и икона Богородицы. Будущий храм нового бога видится бунтовщикам украшенным черепами и кинжалами. Так «вещное» пространство III части решается антитетически.

Сюжет здесь только намечен и служит канвой, на которой могло бы развернуться действие. Переходя от одной группы бунтовщиков к другой, Хенрык вступает с ними в краткие диалоги, которые и составляют содержание данной части, являющей собой сюжетную схему дистопии, правда, неразвернутую и сжатую. Зато парадигма ее смыслов разработана основательно и совпадает с той, которая присутствует в современной дистопии.

Из бесед с бунтовщиками главный герой, например, узнает, что теперь все станет новым, прежде всего человек, который, как известно, сметая старое, еще не становится новым: «...нельзя ждать от революции явления нового человека. Мститель за зло прошлого не есть новый человек, это еще старый человек» [Бердяев, 1990, 324]. Стремление к новизне типично для многих утопических построений. Напомним о декларациях сенсимонистов о новом боге, новой морали, новой политике, новой жизни.

Хенрык сталкивается с идеей утраты личного Я — теперь его заменяет «Мы». С этим нивелирующим «Мы» Красиньского перекликается название романа Замятина. В лагере бунтовщиков царит сексуальная свобода и распущенность. Возможно, что, вводя этот мотив, Красиньский опирался на сообщения о жизни утопических коммун, в проектах которых разрабатывалась концепция новой любви. В этом отношении он также сходен с русским писателем.

Если Хенрык, взирая на лагерь бунтовщиков, видит перед собой дистопию, то сами бунтовщики мечтают об утопии со счастливым концом. То есть они нацелены на другой вид утопии, неразрывно связанной с революцией. Они стремятся к обладанию вещами, отвергая труд. Презирают его как средство достижения богатства. Благополучие для них — это не средство и не способ жизненного существования, а главная цель. Блаженное ничегонеделание — обычное времяпрепровождение в странах, изображаемых в народных утопиях. Шляраффенлянд, страна Кокейн и другие чудесные земли, населенные жителями, купающимися в изобилии, видимо, предстают в их мечтах. Но чтобы их реализовать, нужно пройти через голод и кровь, убийство и разрушение. Эта парадигма значений воплощается и в более поздних произведениях утопического характера, например, в «Чевенгуре» Платонова.

То, что Красиньский самым решительным образом восстает против разрушения старого мира и построения нового, очертания которого угадываются в зловещей картине лагеря повстанцев, не означает, что поэт вообще не принимал никаких утопических построений. У него была другая утопия, «утопия идеального отечества» [Е. Шацкий], отнесенная в прошлое.

\* \* \*

Итак, поэт-романтик, проникая в смыслы истории, ввел в свое произведение некоторые утопические измерения. Красиньский придал их будущему, которого страшился и которое отрицал. Поэтому рисовал его в дистопических тонах. Дистопия в целом у него не развернута, но тем не менее она участвует в сложении поэтического видения истории. Соответственно, прошлое поэт рисует как регрессивную утопию.

Целостную утопию создал Е. Замятин. В его романе «Мы» (1920) явно прослеживаются не только антиутопические, но и дистопические мотивы. Писатель создал принципиально иной вид утопического пространства по сравнению с тем, который есть в «Не-Божественной Комедии» Красиньского. Если польского поэта XIX в. больше всего занимала идея

перехода-перелома в истории, то русский писатель века XX сосредоточивается на том, что может произойти после этого события. Он показывает, как меняются человек и пространство после кровавых революционных событий. Если у Красиньского повстанцы бушуют в лесу на развалинах храма, то персонажи Замятина существуют в городе будущего.



## Признаки пространства в романе Е. Замятина «Мы»

У Замятина культурное пространство отделено от природного, оппозиция город / природа значима для романа «Мы». Не случайно писатель называл утопию «городской сказкой». Его интерес к городу известен. Именно в городе, по его мнению, наглядно происходят наиболее значительные изменения. Вот что он писал в предисловии к произведениям Джека Лондона: «Наша городская жизнь уже устарела. Города по-стариковски укутаны от непогоды в асфальт и железо. Города по-стариковски боятся лишних движений и всю здоровую мускульную работу заменили машинами и кнопками» (цит. по: [Чаликова, 1992, 191]). Вспоминал Замятин о городе в эссе о Герберте Уэллсе: «Но представьте себе страну, где единственная плодородная почва — асфальт, и на этой почве густые дебри только фабричных труб и стада зверей только одной породы — автомобили, и никакого другого весеннего благоухания — кроме бензина...» [Там же, 18]. Действие романа «Мы» также происходит в городском пространстве. Оно расширяется, так как город этот равен Единому Государству.

Выстроено это государство-пространство по четкому регламенту, где функциональность не соседствует с эстетикой. Единое Государство, или Город, в котором живут счастливые люди, не переносится на далекие планеты или в отдаленные и недоступные места на земле. Оно существует там, где некогда текла иная жизнь. Писатель обращает внимание не столько на удаленность утопического «места», сколько на его изоляцию. Он помещает действие своего романа в ХХІХ век, но основное внимание уделяет категории пространства, а не времени. Подробно показывает, как и какими способами жителям Единого Государства удалось отгородиться от другого мира, построить новую среду обитания.



Через весь роман проходит тема закрытости пространства. Люди отделены от остального мира. Между ним и Городом высится Зеленая Стена. Эта Стена — великое достижение нового общества, новая жизнь без нее невозможна: «Я не могу себе представить город, не одетый Зеленой Стеною» [Замятин, 1989, 15]. Ей возносятся беспрестанные хвалы: «О великая, божественно-ограничивающая мудрость стен, преграда! Это может быть величайшее из изобретений...» [Там же, 68]. Все страшатся ее исчезновения: «Неужели обвалились спасительные вековые стены Единого Государства? Неужели мы опять без крова, в диком состоянии свободы — как наши далекие предки?» [Там же, 104]. Стена, действительно, однажды разрушается. Открытость пространства так пугает жителей Города, что после взрыва они вновь строят Стену, правда, временную, из высоковольтных волн.

Стена необходима, чтобы охранять Город не только от других, но и от природы, которая порой напоминает о себе: какие-то птицы с карканьем бросаются «грудью о прочную ограду из электрических волн» [Там же, 86]. Стена охраняет жителей и от самих себя. Закрывая их от внешнего мира, она сторожит их, не давая покинуть страну вечной радости. Стена — это граница, разделяющая два мира — мир естественной свободы и мир вынужденного счастья. Это она прежде всего определяет закрытость пространства.

Это свойство стены спорит с противопоставленным ему, с открытостью. Будучи отгороженным от мира, Единое Государство открыто для обозрения, так как создано из стекла — нового, «хрустально-непоколебимого», вечного, как золото, и прочного, как сталь. Писатель постоянно подчеркивает его мнимую бесплотность. В некоторых случаях стекло становится невидимым. Это происходит, когда на Город опускается туман. Материал, из которого он выстроен, вбирает в себя значения, которыми наделяется художественное пространство романа в целом, через него ведется тема призрачности и иллюзорности этого открыто-закрытого мира.

Зеленая Стена — также стеклянная, но мутная и непрозрачная. Стекло специально сделали таким, чтобы жители Города не видели, что творится за его пределами. Из стекла же выполнена машина Интеграл, которая отправится в космос. Новый мир «просвечивает» постоянно. Мостовые испещрены стеклянными брызгами, прозрачные дома блестят. Этот мир способны наблюдать не только жители Единого Города. Иногда его видят люди, оставшиеся на лоне естественной дикой природы и пережившие биологическую трансформацию. Итак, отгороженное от остального мира пространство Города является закрытым и открытым

одновременно. Одно свойство пространства уничтожается, снимается другим, чтобы затем вновь появиться.

Хотя создатели нового мира уверены в его прочности и незыблемости, на самом деле, он способен к изменениям. Эти изменения, как и постоянное колебание между закрытостью и открытостью, происходят в зависимости от точки зрения человека, находящегося в пространстве. Чтобы видеть мир «правильно», человек должен не шевелиться и смотреть прямо перед собой. Если он взглянет вверх или вбок, опустит глаза, то увидит искаженный, перевернутый мир: «Вот какие-то машины — фундаментом вверх, и антиподно приклеенные ногами к потолку люди, и еще ниже — скованное толстым стеклом мостовой небо» [Там же, 65]. В зеркальных мостовых перевернутый мир отражается.

Различные точки зрения на пространство, искажающие его, свидетельствуют о его искусственности. Оно всегда готово измениться под взглядом человека. Это пространство безжизненно и вдобавок не столь уж и устойчиво. Благодаря смене точек зрения на него оно делается мнимым.

На основании характеристики материала, из которого строится пространство, писатель создает противопоставление старого и нового мира. Старый мир для главного героя, Д-503, — это Древний Дом, также не лишенный стекла, так как он одет в стеклянную скорлупу из-за своей дряхлости и ветхости. В нем самом стекла слишком мало: «Наше теперешнее — прекрасное, прозрачное, вечное — стекло было только в виде жалких, хрупких квадратиков-окон» [Там же, 25]. Этот дом слеп. Он удивляет героя своими непрозрачными стенами: «Я определенно почувствовал себя пойманным, посаженным в эту дикую клетку, почувствовал себя захваченным в дикий вихрь древней жизни» [Там же, 26]. Непрозрачность представляется ему дикостью. Сразу скажем, что «дикий вихрь древней жизни» находится в ассоциативной связи с категорией свободы.

Стены Древнего Дома сделаны из кирпича. Герой с удивлением замечает, что жилище может быть не только непрозрачным, но иметь массу и вес, что для его строительства могут использоваться различные материалы помимо стекла. Здесь он впервые касается тяжелой медной ручки. Есть в Древнем Доме и деревянные певучие двери. Закрытость этого дома — особая, с трудом переносимая героем. Спокойно существовать Д-503 может лишь за прозрачной Зеленой Стеной, в стеклянных комнатах. Хотя он и тяготится своей вынужденной открытостью, его пугает возможность частной, индивидуальной жизни, скрытой от глаз других.

Замятин явно связывает пространство с человеком, который напрямую зависит от него. Однажды прежние люди названы «каменнодомовыми». Когда Д-503 входит в так называемую «квартиру», совершенно нелепую, на его взгляд, он рассматривает ее и думает, что, видимо, так же дико был устроен прежний человек.

Закрытое-открытое пространство Города дано в геометрических измерениях. Заметим, что также в геометрическом пространстве разворачивается роман А. Белого «Петербург» [Топоров, 1995, 231]. Сверху Единый Город представляется идеальным чертежом, лишенным неправильностей. Внизу распростирается «выпуклый сине-ледяной чертеж города, круглые пузырьки куполов, одинокий свинцовый палец аккумуляторной башни» [Замятин, 1989, 138—139].

В романе «Мы» Замятин рисует идеальную архитектуру, линии которой четки и прямы. Это мир прямых, где нет тупиков и закоулков, где кривая не может поразить своей неожиданностью: «Да: разогнуть дикую кривую, выпрямить ее по касательной — ассимптоте — по прямой. Потому что линия Единого Государства — это прямая. Великая, божественная, точная, мудрая прямая — прямейшая из линий...» [Там же, 9]. Таким образом, прямая линия — это и символ государственной власти, в котором герой ищет и находит красоту. Кривая же косвенно знаменует свободу. Она дикая, а дикость, с точки зрения жителей Единого Города, есть главная ее примета.

Прямые линии исчерчивают Единое Государство. В нем выделяются квадраты, просматриваемые повсеместно. Д-503 они видятся во всем. Он слышит в музыке «целотонные, квадратногрузные ходы Пифагоровых штанов» [Там же, 20]. Белые страницы воспринимает как «четырёхугольные белые пустыни» [Там же, 86]. Люди, живущие в квадратных домах, вышедшие на прямые проспекты, видятся ему четырехугольниками. Они идут рядами по четыре человека. В аудиториумах их головы склоняются над работой «циркулярными» рядами. Д-503 пугается, воображая свою квадратную комнату круглой, но боится квадратного солнца. Он уверенно рассуждает о своем «квадратном» положении, которое порой кажется ему странным.

Д-503 беспрестанно мыслит о квадрате и его красоте. Для него квадрат — единственно возможная геометрическая фигура, одухотворенная, наделенная способностью мыслить: «Представьте себе — квадрат, живой, прекрасный квадрат. И ему надо рассказать о себе, о своей жизни. Понимаете, квадрату меньше всего пришло бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны: он этого уже просто не видит — настолько это для него привычно, ежедневно» [Там же, 21]. Ч. Коллинз

полагает, что «город, где происходит действие, — модель сознания, угнетенного почти абсолютной властью рационального» (цит. по: [Чаликова, 1992, 185]).

Напомним, что квадрату, параллелепипеду, кубу посвящена отдельная глава в «Петербурге» А. Белого. Его герой, Аблеухов, любил прямолинейные проспекты, дома и кареты казались ему кубами, успокаивал его квадрат. Тему квадрата развивал и С. Кржижановский («Квадратурин»). «Черный квадрат» К. Малевича в визуальной форме представляет эту геометрическую фигуру.

В квадратный город вписана площадь Куба, где происходят казни. Квадрату противостоят и другие геометрические фигуры. Свою возлюбленную, О, герой воспринимает как круг, что не является для нее высшей похвалой. Другой человек для него — парабола. В человеческом лице ему видится треугольник, «странный, раздражающий икс» [Замятин, 1989, 12]. Отношения с женщинами он описывает как треугольник, пусть не равнобедренный. Посещения Древнего Дома для него — начало координат его любовной истории.

Ни о каких эстетических свойствах городского пространства речи не идет. Главное в нем — правильность. Прямые улицы «непреложны». Их невероятная прямизна заставляет людей ходить только прямо, никуда не сворачивая, ступать по стеклянным плитам прямых мостовых и лишь изредка описывать гипотенузы. Чаще всего их движение направлено по катетам. На этих улицах человек не петляет и не скашивает углы. Все ходят, вычерчивая бесконечные квадраты. Выполняя предписания доктора, Д-503 два часа ходит по стеклянным прямолинейным проспектам, которые воспринимает как пустыню. Улицы города не бесконечны. Иногда они прерываются отдельными зданиями. В конце одного проспекта, например, высится «аккумулирующая» башня. Так художественное пространство набирает признаки пустоты и однообразия. Героя восхищает мир, рассчитанный алгебраически. Хотя Замятин и говорит об алгебре расчетов, геометрическое пространство у него всегда на первом плане.

Дом привлекает героя больше, чем улицы. Он для него важнейший элемент пространства. Дом, как и улица, геометрически правилен. В нем нет никаких отступлений от прямой линии и квадрата. Этот «божественный параллелепипед» вторит Городу, уменьшая его в масштабах. Находясь в своей комнате, Д-503 видит только прямые линии, радующие его: «Такая точная красота: ни одного лишнего жеста, изгиба, поворота» [Там же, 29]. Он раздражается из-за того, что сосед двигает кресло, — «все вышло из установленного габарита, стало неэвклидным» [Там же, 35]. Его видение мира, города и дома ориентировано только по прямой.

Потому отсутствие прямых в Древнем Доме пугает Д-503. Он не усматривает в нем никаких следов организации, ибо там господствует кривая. Перед ним «исковерканные эпилепсией, не укладывающиеся ни в какие уравнения линии мебели» [Там же, 25]. Прежний уют для него — это хаос, исчерченный кривыми.

Так, прямая и противопоставленная ей кривая структурируют два вида пространства — нового и старого, а также два вида времени. Их противопоставление проходит через весь роман и дополняется описанием древнего разрушенного города, в котором также выделена кривая — в нем множество закоулков и тупиков. Отмечена вертикаль — обгоревшая печная труба.

Возвращаясь к дому, скажем, что наряду с «прямызной» постоянно подчеркивается его прозрачность. Дом — это «светлая, насквозь просолнечная глыба» [Там же, 36]. В домах все сидят в своих стеклянных комнатах, обозревая друг друга. В комнате R, соседа Д-503, «все точно такое, что и у меня. Скрижаль, стекло кресел, стола, шкафа, кровати» [Там же, 35]. Здесь все сделано из стекла. В таком жилище некуда укрыться от глаз других. Человек, вечно омываемый светом, живет за стенами, сотканными из сверкающего воздуха, он всегда на виду. Все вокруг него пронизано солнцем: «Солнце — сквозь потолок, стены; солнце сверху, с боков, отраженное — снизу» [Там же, 35]. Справа и слева герой видит как бы самого себя, свою комнату и одежду, свои движения — все доступно обозрению и все одинаково. Так входит в действие принцип зеркального отражения, что еще раз свидетельствует о таком признаке пространства, как однообразие, а также о затрудненности идентификации человека.

Мир героя — это мир зеркал, в которых он отражается бесчисленное количество раз. С осознанием своего Я он начинает бояться окружающего его прозрачного мира. Его сочинение, например, может увидеть сосед, который тоже что-то пишет. Д-503, даже еще не обретя любовь, через которую он приходит к самоосознанию, знает, что за человеком есть право на частную жизнь, скрытую от глаз других. Так через «стеклянные» образы проводится тема отчуждения человека от пространства, которое неуклонно стремится его поработить.

Утопическое пространство у Замятина приобретает признаки чистого и грязного, естественно противопоставленные. Уже первые критики романа отмечали, что писатель постоянно настаивает на таких свойствах Единого Города и стеклянной квартиры, как чистота, порядок, блеск, комфорт. Это пространство столь стерильно, что, кажется, будто здесь нет места пыли, грязи, прихотливому беспорядку. Единое Государство

очищено «от тысячелетней грязи». Потому лицо земли стало сияющим, и жители Города гордятся его чистотой. Д-503 вспоминает, как однажды в детстве он плакал из-за того, что на его одежде появилось едва заметное пятнышко. Оно испугало его, так как новые люди уже не знали грязи и страшились ее чрезвычайно. Чистота, доходящая до стерильности, существенно дополняет характеристику пространства. Она еще раз отрывает человека от реальности, где есть место всему, в том числе и грязи. В идеальном пространстве по новым законам человек не может оставлять какие-либо следы. Пространство должно быть безупречным.

Характеристики нового мира дополняются введением цветового кода. Цвет однообразен, как и очертания Единого Города. Он весь окрашен в холодные тона. Дома стоят серо-голубыми шеренгами. Такого же цвета одежда людей. Все освещено умеренным синеватым цветом. Ночью серо-голубой цвет меняется на зеленовато-стеклянный. Только значимые в этом пространстве вещи имеют другое цветовое решение. Сверкает золотом и пурпуром Часовая Скрижаль, распоряжающаяся человеком. Золотом блестят буквы на вывеске Бюро, на Операционном и Медицинском учреждениях, пугая своей торжественностью.

Живя в холодном голубоватом мире, герой только во сне различает краски, вспоминая их. Перед ним мелькает что-то зеленое, оранжевое, синее, красное, желтое. Когда он влюбляется, то и наяву начинает различать цвета и радоваться им. С первой встречи с 1-330 он все видит золотым, розовым, красным и жемчужным. Перед ним в разных красках предстает раннее утро. Он неожиданно для себя замечает, что воздух «розоват». Восприятие мира в цвете все больше усложняется. Д-503 пугается, что все его дни окрашены желтым. Ему кажется, что перед ним распростирается стеклянная желтая пустыня. Так вновь возникает намек на такой признак сконструированного пространства, как пустота, только теперь через цветовой код.

Если мир в цвете предстает перед героем в минуты наивысшего эмоционального напряжения, то Древний Дом сразу поражает его всеми красками. В нем «белая плоскость вверху», т. е. потолок. Всюду море красок: «темно-синие стены; красные, зеленые, оранжевые переплеты древних книг; желтая бронза — канделябры, статуя Будды» [Там же, 25]. Для Д-503 это «дикая, неорганизованная, сумасшедшая (...) пестрота красок и форм» [Там же]. Цветовое описание Древнего Дома не раз повторяется, что усиливает противопоставление однотонного холодного мира прежнему буйству цвета.

Удивляет своими красками и город прошлого, точнее, его остатки. В нем превалирует красно-желтая гамма, невиданная в прозрачном и бес-

цветном мире: «Голые каменные ребра, желтые оскаленные челюсти стен, древняя печь с вертикалью трубы — навеки окаменевший корабль среди каменных желтых и красных всплесков» [Там же, 86]. Герою романа Замятина известно, что весь мир за Зеленой Стеной во время Двухсотлетней Войны был красочным. Только это были цвета смерти. Там «красное на зелени трав, (...) желтые, сожженные солнцем травы...» [Там же, 116]. Поднявшись над Городом на Интеграле, он видит запретный мир природы и различает в нем «янтарное, зеленое, синее».

В прозрачном и стерильном, геометрически правильном пространстве практически отсутствуют вещи, имеющие эстетическую функцию. Все они абсолютно одинаковы и никак не свидетельствуют о человеке, что вновь вызывает к жизни признак пустоты. Те вещи, которые окружают героя, наделены только полезными функциями. Главная среди них — Часовая Скрижаль, упорядочивающая человеческую жизнь до мельчайших деталей. Эта Скрижаль для нового человека священна. Она то же, что икона для древних. Скрижаль призывает к труду, заставляет спать и есть в одно и то же время. Она назначает все на свете, сливая всех людей в «единое, многомиллионное тело».

Есть здесь и «частные» новые вещи — электрическая зубная щетка, рентгеновские очки. Есть и старые — такие, как телефон, лифт, метроном. «Древней» вещью стала различно скроенная одежда. Д-503 со страхом смотрит на 1-330, когда она появляется в старинном платье. Еда почти что стала вещью, потеряла вкус, цвет и форму. Все едят лишь «прекрасную» нефтяную пищу. За Зеленой Стеной Д-503 предлагали нечто удивительное: длинный желтый плод и кусок чего-то темного. Он уже не в состоянии понять, что перед ним такое. Обычные вещи и пища с ее вкусом, цветом, запахом исчезли в Едином Государстве. Они покинули человека, но герой еще смутно помнит о них. Он, правда, не может, вспомнить, как называется бумажная трубочка, из которой идет дым, т. е. папироса.

Мир новых вещей раздроблен. Они не спаяны в единое целое, скучны и однообразны, как все в этом новом мире. Вещь, которой можно любоваться, а не только пользоваться, хранится в Древнем Доме-музее. Здесь сохранился прежний интерьер, густо населенный вещами. Нестерпимо пестрые диваны, кровати красного дерева, угрюмые шкафы, зеркала, громадный камин предстают перед взором Д-503. Вещи здесь не идеальны, не сверкают чистотой, а, напротив, запылены и испорчены. Через оппозицию чистое / грязное Замятин передает идею времени. Стерильно чистые вещи нового человека противостоят вещам прежним, несущим на себе знак прошедшего времени. Они никак не соответству-

ют представлениям о вещи идеальной. Тут каплет вода из умывальника, неумолимо скрипят двери. Здесь валится на бок забор, везде виднеются развалины. Это — мир вещей, переживших разрушение. Они уже готовы исчезнуть, как все элементы прежнего материального мира, хотя все еще несут на себе печать связанности с человеком. Смерть и исчезновение не грозят лишь прекрасному миру стеклянных полезных вещей.

Замятин противопоставляет правильно организованное пространство природе. Хотя выходы в нее очень редки, они чрезвычайно значимы. Тема природы постоянно звучит в романе и даже становится основополагающей, ибо это природа на самом деле определяет картину мира, созданную Замятиным, и образ человека в ней. Увидеть ее доводится не всем и не всегда. Выйти за пределы нового мира становится возможным только с разрушением Зеленой Стены.

Как выглядит природа, жителям Единого Государства неизвестно. Когда-то она была рядом, но «войной все дороги разрушились и заросли травой — первое время, должно быть, казалось очень неудобно жить в городах, отрезанных зелеными дебрями» [Там же, 15]. Природа для новых людей, как и свобода, — знак дикости, беспорядочности, хаоса. В ней нет логически правильных линий. Все в ней ужасно, потому новые люди «стеной изолировали свой машинный совершенный мир — от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных...» [Там же, 68]. Итак, природа не только не совершенна, но и безобразна, как может быть безобразно для нового человека все то, что не приносит пользы.

Теперь она находится за Зеленой Стеной, где распространяются «дикие равнины», населенные непонятными существами. Там герою удастся увидеть нечто совершенно необычное, лишенное порядка и правильности: «раскрытые рты, крылья, листья, слова, камни — рядом кучей, одно за другим...» [Там же, 109]. Там есть не только невероятные цвета, но и удивительные запахи. Оттуда «ветер несет желтую медовую пыль каких-то цветов» [Там же, 9], что мешает логически мыслить. В Городе не осталось почти никаких примет природы.

Только небо все еще высится над головами жителей Единого Государства. Они продолжают дышать воздухом. Но небо это — особое: «синее, не испорченное ни единым облаком, (...) стерильное, безукоризненное небо» [Там же, 9]. Оно распространяется над людьми, бледное, стеклянное, сияющее огнями. На нем, конечно, мелькают облака, но их разгоняют машинами, так как они портят чистое небо, белея на нем бельмами. Облака все же можно увидеть, но только поднявшись на аэро. Облака эти такие нелепые и пухлые, что новому человеку на них противно смотреть. Потом, правда, герой все же вспоминает белое облако на синей майолике



неба. Д-503, разглядывая его, задумывается о том, что находится там, выше. Это неизвестное, что-то «хрустально-синее, голое, непристойное ничто» [Там же, 47]. Наверное, невероятный холод царит в этих синих, немых межпланетных пространствах.

Земля жителям Города неизвестна. Однажды Д-503 вспоминает, что в ее недрах пылает огонь. Потом, вырвавшись за Стену, он видит ее и касается, неуверенно шагая и ощущая ее непривычную мягкость. Это «что-то отвратительно мягкое, податливое, живое, зеленое, упругое» [Там же, 109]. Но все же, несмотря на отвращение, оказавшись на земле, а не на стеклянном асфальте, герой чувствует легкость и свободу. Море, которое вдохновляло художников и поэтов, которым раньше любовались, теперь подчинено людям. Оно стало домашним животным. Из шепота волн теперь добывают электричество. Новые люди приручили не только море, но и погоду. Теперь аккумуляторные башни справляются с грозями, и небо больше не бушует.

Что знает новый, логически мыслящий человек о природе? Ему известны цветы, но ему неясно, зачем они существуют. Потому сохранились они только в Ботаническом музее. «Я лично не вижу в цветах ничего красивого — как и во всем, что принадлежит дикому миру, давно изгнанному за Зеленую Стену», — замечает герой [Там же, 39]. Потом, правда, он видит полынь на коленях у старухи, охраняющей Древний Дом. Однажды вспоминает рассказ о том, что есть растения, цветущие раз в сто лет. Деревьев он тоже не видел до тех пор, пока не проник за Зеленую Стену. Они кажутся ему корявыми, похожими на немые зеленые фонтаны. После взрыва Стены на мостовых лежат ветки — малиновые, зеленые, янтарные, нарушающие однообразие замкнутого стеклянного мира.

Животные также неизвестны новым людям, но однажды Д-503 столкнулся с чьими-то желтыми глазами, которые напряженно глядели на него через Стену. «Мы долго смотрели друг другу в глаза — в эти шахты поверхностного мира в другой, заповерхностный» [Там же, 68]. И в голову Д-503 приходит мысль: может, этот желтоглазый в грязной куче листьев счастлив? Это знаменательный эпизод романа, в котором происходит первая встреча человека с природой. В другой раз он встречается взглядом с птицей, у которой оказались круглые черные глаза.

Затем он и свою жизнь начинает воспринимать через природный код. Ему кажется, что от его возлюбленной идет легкий, «молниенный», озонный запах чистого воздуха. Он представляет, как весной пробиваются из земли растения, чтобы скорее выбросить ветки и листья, а потом зацвести. Побывав за Стеной, герой противопоставляет пронзительный

писк птиц и шары куполов, кубы-дома с их геометрической красотой, уверенность в совершенстве которой уже поколеблена.

Так в романе решается противопоставление природа / город, и природа оказывается противопоставленной сконструированному воображаемому пространству. Она способна разбудить в человеке эмоции, которых он уже почти лишился. Она напоминает о том, что он уже давно забыл, — о свободе.

Итак, признаки пространства у Замятина все время колеблются. Они налагаются один на другой, как бы спорят между собой. Сказав, что пространство является закрытым, писатель тут же показывает, как оно превращается в открытое для каждого жителя Единого Государства, так как это пространство прозрачное. Оно колеблется не только между закрытостью и открытостью. В его характеристику включается оппозиция видимое / невидимое. Это пространство кажущееся, оно «минус»-пространство не только потому, что прозрачно. В этом невидимом пространстве человек ощущает себя погруженным в глубокий колодезь. Он осознает, что он пленник и раб Города, хотя цепи, его опутавшие, невидимы. В этом состоит парадокс пространства, созданного Замятиным. Тщательно прописанное, геометризованное, оно отрицает самого себя, человека и жизнь [Топоров, 1995, 498].

Невидимое пространство никогда не отпускает человека на свободу. Скванность, зависимость человека от пространства проявляется в движении, его структурирующем. Оно демонстрирует всю степень несвободы человека. Его мир окружен не только Зеленой Стеной, но множеством предписаний, регламентирующих его поведение. Правильно построенный город, идеальное жилище привязывают его к себе и не отпускают. Человек все время на виду и не принадлежит сам себе. Он зависит от Города, он не обживает его, Город целиком его поглощает.

Человеку кажется, или должно казаться, что место, где он находится, Город, построенный на клочке земли, изолированный от всего мира нерушимой Зеленой Стеной, — это рай. В нем нет желаний, жалости и любви, здесь «блаженные с оперированной фантазией (только потому и блаженные) — ангелы, рабы Божьи...» [Замятин, 1989, 335]. Герои романа иронически противопоставляют своему раю рай подлинный, в котором двое «олухов» выбрали свободу и веками тосковали об оковах. Жители Единого Государства догадались, как построить новый рай. Для этого нужно отказаться от Бога, после чего все на свете станет простым, невинным, прекрасным и благородным — и добро, и зло.

Так утопическое пространство описывается через сакральные изменения, что встречается довольно часто. Иногда религиозная картина

мира непосредственно выстраивается в утопиях, как, например, в «Трагедии человека» И. Мадача. Она «открывается сценой на небесах, где перед Господом и окружающими его ангелами и архангелами появляется Люцифер — “дух вечный отрицания”, который в благостную картину создания первого человека на земле вносит критические ноты, подвергая сомнению целесообразность такого шага» [Куренная, 2002, 87]. Герои Замятина сравнивают свой Город с раем, утверждая, что об этом блаженном месте говорится в «древней легенде». Однажды прямо называют его стеклянным раем.

Их новый земной рай заперт для тех, кто недостойн его. Рай за Зеленой Стеной хранит жителей Государства, их счастье. Он закрыт и огорожен, подобно раю небесному, вход в который доступен только праведникам. Рай, перенесенный на землю, не придает пространству вертикальной ориентации, так как ад в этой картине мира отсутствует. Хотя очевидно, что его очертания просматриваются как раз в новом, земном рае. Этот резкий перенос, типичный для утопий, Замятин совершает, предвещая усиление ужаса истории, определяющего изменение человеческой природы. Он явно обращается к апокалиптическим мотивам, которые находил и в жизни, утверждая, что «сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты» (цит. по: [Чаликова, 166]).

Пространство Единого Города находится в противопоставлении с другим видом пространства. Возникает оппозиция старое / новое, через которую описывается Единый Город и Древний Дом. Она же лежит в основе описаний городских улиц и жилища человека. Знаменательно, что именно в Древнем Доме происходят любовные свидания героя. Здесь рождается не только его любовь, но и душа. Прежнее пространство, обжитое человеком и предназначенное для него, оказывается идеальным местом для развития личности. Только здесь Д-503 познает, что такое страсть и страдания, которые кажутся невозможными и непонятными в идеально расчерченном мире, где нельзя укрыться от чужих глаз.

В сконструированном пространстве человек не ощущает своих связей с космосом, он оторван от природы. Город тщательно охраняет от нее человека. Противопоставление природы и города организует художественное пространство романа. Через него решается важнейший вопрос всякой утопии: будет ли человек счастлив с приобретением богатства и удобств, о которых он так печется? Нивелировка городского пространства уравнивает людей и одинаково лишает счастья.

Категория свободы — центральная в романе «Мы». Замятин затрагивает вопрос и о целях ее достижения, что чрезвычайно важно. Рассуждая

о свободе, Н. Бердяев писал, что даже такую прекрасную цель, как свобода, не оправдывают средства: «когда применяют злые, противоположные целям средства, то до цели никогда не доходят, все заменяют средствами и о цели забывают, или они превращаются в чистую риторику. (...) Никогда свобода не осуществляется через насилие, братство через ненависть, мир через кровавый раздор» [Бердяев, 1990, 273]. В романе «Мы» этот этап уже пройден. Невидимое прозрачное пространство захватило человека и лишило его свободы. Он желает лишь «идеальной несвободы».

Итак, утопическое пространство описано Замятиным очень подробно и в разных ракурсах. Оно тесно связано с человеком и гораздо в меньшей степени со временем. Писатель прослеживает, как, высвобождаясь из искусственного пространства, человек становится самим собой, и как оно вновь засасывает его, лишая свободной мысли, любви и счастья.

\* \* \*

Если в романе Е. Замятина можно только усмотреть политические аллюзии — хотя не раз считалось, что это произведение возникло как ответ на революцию, — то роман Т. Конвицкого «Mała Apokalipsa» (1979) целиком построен на темах политических. Именно они порождают дистопические мотивы этого романа, действие которого отнесено к будущему, спроецированному на настоящее. Также узнаваемо и пространство, очерченное писателем. Это Варшава и — шире — Польша в скором и неотвратимом будущем. В этих очертаниях с особенной силой проступает соотносительность романа с дистопией.



## Дистопические мотивы в романе Тадеуша Конвицкого «Mała Apokalipsa»

Тадеуш Конвицкий как бы продолжает линию, заданную Зыгмунтом Красиньским. Здесь также проступают евангельские мотивы, а Апокалипсис вообще становится определяющим для семантической структуры романа, название которого на это прямо указывает. Сакральные

мотивы вступают в соотношения с утопическими, образуя мощную анти-тезу, определяющую смысловой строй всего произведения.

Утопические мотивы в романе образуют комплекс, хотя и принадлежат к разным видам утопии, антиутопии и дистопии. Они сплавлены и не могут быть оторваны друг от друга, так как их исходной точкой является реальная действительность. Ее Конвицкий не просто противопоставляет утопическим картинам, что обычно является задачей автора утопии. Он эту действительность превращает в утопию, не выстраивая никакого сравнения с ней. «Писатель препарирует состояние психики польского общества середины 70-х годов, комплексы и стереотипы, владеющие умами, используя не только излюбленную им ироническую интонацию, но и карикатуру, гротеск, сюрреалистические средства» [Хорев, 2000, 9].

В результате в романе сама действительность, не лишенная реальных, хорошо узнаваемых примет, предстает как воплощенная утопия с отрицательным значением. Это происходит потому, что приметы эти доведены до логического конца и предстают как абсурд реальности. Конвицкий пишет об истории, политике, о частной жизни своего героя. Все эти пласты переплетаются в романе, и создавшееся в результате целое видится столь пугающим, что творчество, свобода личности, общественные идеи, политика, история и современность резко меняются и предстают не только как гротеск, но явно насыщаются признаками утопии.

Если антиутопия в романе Конвицкого выписана тщательно и развита в различных направлениях, в том числе, по наблюдениям О. Цыбенко, она обогащается «проникновенно-лирической интонацией», то дистопия присутствует почти что скрыто. Однако ее признаки рассеяны по всему роману. Они не доминируют, так как прикрыты разработанным политическим памфлетом, с которым они взаимодействуют так же, как и с антиутопией. Дистопические мотивы имеют трагическое звучание, несут в себе «ужас истории», снимающийся с развитием центрального сакрального мотива добровольной жертвы.

«Малый Апокалипсис» строится на путешествии — типичном утопическом мотиве, использованном, как мы показали, и Красинским в «Не-Божественной Комедии». Отметим, что герои Замятина не путешествуют, так как лишены права на перемещение в пространстве. Они правильными рядами перемещаются только по улицам Единого Города. Мотив путешествия у Конвицкого также не особенно разработан. Оно выглядит как бесконечные блуждания героя по давно знакомому городу, превращающемуся в подобие лабиринта. Это сходство усугубляется тем, что часть путешествия происходит под землей, в запутанных переходах,

от одной точки городского пространства, спроецированной на подземелье, к другой. Эти блуждания иной раз выглядят как обычная прогулка, которую разрывают паузы — остановки героя, встречи со старыми друзьями и новыми знакомыми.

Их значение существенно усиливается постоянными сбивами во времени, характерными для утопии. Но герой, путешествуя, отнюдь не познает новый мир, как полагается в утопии. Путешествие приводит его не к познанию нового мира, а к самопознанию, которое у Конвицкого постоянно соотносится с пространством. Рост души героя завершается в главной точке художественного пространства — на площади перед Дворцом культуры. Здесь происходит акт добровольной жертвы, задуманный ранее как политическая акция протеста, к которой призывают главного героя общественные деятели. Но герой сам переосмысляет этот акт, и из политического он превращается в сакральный — так возникает мотив добровольной жертвы. Самоожжение перестает быть идеологическим вызовом. Оно приобретает глубинные семантические параллели с высоким образцом. Это позволяет вспомнить, что и Красинский счел сакральный мотив решающим для своей «Не-Божественной Комедии» — у него Господь побеждает историю. Вера у Конвицкого выступает против истории, что сближает его роман с комплексом основных идей романтизма. Как пишет О. Цыбенко, «Конвицкий не раз признавался, что чувствует себя в “когтях романтизма”» [Цыбенко, 2000, 55].

Следуя утопической традиции, герой путешествует не один, а с провожатым, который, по сути дела, ему навязан, хотя герой в нем не нуждается. Этот традиционный персонаж практически лишен изначально присущей ему функции. Более того, он провожатый наоборот. Он скорее следит за тем, чтобы герой не отклонился от заданного пути, который ему предписан политиками, противниками государственного режима. Провожатый этот очень странный и потому постоянно нуждается во все новых идентификациях. Он двойится в сознании героя. Как утверждает сам писатель, этот образ не только двойится, но даже множится, и из юного двойника писателя («Niby to ja odbity w cudzych oczach, a może to mój przedrzeczniacz?» [Nowicki, 1990, 199]), которому присвоено имя автора, превращается в негласного сотрудника органов. Напомним, что снижение образа утопического провожатого происходит и в «Не-Божественной Комедии» Красинского. Так еще раз возникают с ней переключки романа XX в.

«Малый Апокалипсис» выявляет свою утопическую природу не только в сюжетной линии, но и в отступлениях, прерывающих сюжет. Такими можно считать характеристики мало значимых персонажей, а так-

же многочисленные отступления. Все они слагаются в философские обобщения, окрашенные в утопические тона. Если сюжет можно рассматривать в терминах антиутопии с явными элементами социальной сатиры, то отступления предстают как мотивы дистопии, только готовые развернуться в сюжет. Зачастую они обрывочны и свернуты, но тем не менее самым очевидным образом присутствуют в той картине мира, что создает писатель. Прежде всего они определяют пространство, постоянно сплетающееся со временем.

Дистопия, таким образом, разорвана и погружена в различные смысловые линии романа. Но именно она, а не социальная утопия и даже не антиутопия определяет его семантическую структуру и участвует в создании основной антитезы. Перед тем, как представить эту антитезу, рассмотрим движение и взаимодействие дистопических мотивов.

Если утопия выстраивает некий условный локус как положительный пример, антиутопия сравнивает его с уже имеющимся, то дистопия представляет собой «враждебную утопию», сформировавшийся ужас истории. Название романа отсылает к сакральному тексту, смысл которого по традиции увязывался с историческими событиями различных эпох. В нем прочитывали предсказания будущего конца света, который не раз относили к конкретной дате. Конвицкий не цитирует Откровение Иоанна Богослова, не пытается напрямую связать его с романом. Он выстраивает свой апокалипсис, на что в названии указывает определение — малый. Уже первая фраза романа гласит: «Oto nadchodzi koniec świata» [Konwicki, 1977, 5] — «ибо время близко» (Откр. 1. 3). Конец света распространяется на космос, мир, страну, город, человека и присваивается главному герою: «Это мой конец света», — утверждает он. Таким образом, личный апокалипсис главного героя строится в терминах дистопии, глубинной основой которой является сакральный текст, что придает роману особую семантическую насыщенность, объясняет и мотивирует кульминацию сюжета романа, усиливает его ведущую смысловую антитезу.

Конец света не отнесен к конкретному времени, а растворен в нем. Он происходит постоянно. Может быть, он даже уже совершился или совершается. Конец света — это и «медленное время». Он не просто приближается к миру, а подползает. Герой утверждает, что жить в этом замедленном конце всего сущего невозможно или просто не стоит. Конец света не означает полного исчезновения бытия. Оно еще существует, но разваливается, рушится, исчезает. Герой видит, как мир вокруг него будто рассыпается. Деструкция мира детализируется: все заканчивается — не только жизнь, но и полезные ископаемые, и запасы воды в при-

роде. Эти явные дистопические признаки картины мироздания проецируются на быт, который описывается в опоре на цитаты из Откровения Иоанна Богослова. Так, вечер в ресторане вызывает у героя следующие ассоциации: «Nuczało wokół jak w dolinie Jozefata w przedwieczierz dnia ostatecznego» [Konwicki, 1977, 114]. День последний, день Страшного суда упоминается в тексте не раз. Например, однажды выражается надежда на то, что в этот день не будут судить за равнодушные. Апокалиптические приметы рассеиваются в мире. Даже радио на улице гремит, как глас Божий в день Страшного суда. Перед нами Апокалипсис «континуум».

Конец света представлен не только через понятия конца всего сущего и разрушающегося мира. Герой видит его как царство тьмы и холода, т. е. как царство мертвых. Это подземное царство «mgocznuch pięczar i lodowatych jaskiń» [Там же, 8], куда человечество въезжает на автомобилях. Среди устойчивых признаков смерти доминирует признак холода. Люди боятся надвигающегося ледника. Встречаясь на улицах, они не обмениваются ничего не значащими фразами, а ведут разговоры о будущем всемирном обледенении. Главный герой видит в этом разрешение всех проблем, так как ледник разом покончит со всем миром. Конец света трансформируется также в мифологему потопа, которая тут же снижается. Один из персонажей, философ-марксист, определяет будущий конец света не только как потоп, но как океан дерьма, заливающий человечество.

Длящийся конец света определяет художественное пространство романа, которое можно представить по нисходящей: космос — природа — мир — страна — город.

Космос на страницах романа искажается стремительно. Он распадается на атомы, готов взорваться и стать ничем. Солнечная система сошла с орбит и несется в глубь неведомого, вся Галактика движется в бездну небытия, звезды в беспорядке летят в межпланетное пространство. Планета Земля, которую трудно узнать, может быть, тоже давно улетела от людей и несется, подобно голубю, среди далеких и незнакомых галактик. Таким образом, конец света охватывает мироздание, приходящее в беспорядочное движение. Им не управляют ни законы природы, ни Господь Бог. Конкретизируются приметы конца света в природе, окружающей человека.

Нарушился вековой ход вещей, природа забыла свои собственные законы. Она уже даже не хаос, который в мифопоэтическом сознании подлежит космизации. Природа уходит в небытие. Небо устало от климатических аномалий, оно измучено ракетами и философами и только



выглядит молодым. Облака на нем какие-то странные, разноцветные. Напомним, что и героя Замятина особенно привлекали облака. Изменения небесной сферы приводят на память слова Откровения: «И небо скрылось, свившись, как свиток» (Откр. 6. 14).

Что-то случилось и с животным миром. Раньше ласточки летали, предвещая ясную погоду, теперь же они летают бесцельно. В этом замечании кроется глубокий смысл. В распространенном поверье Конвицкий усматривает указание на глубинную связь человека с природой, которая теперь разорвана. Волков не осталось на земле, здесь живут только люди. В лесу растут последние и только ядовитые травы и поганки. В садах — крошечные деревья с крошечными же плодами — «и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» (Откр. 8. 7). В городе резвятся зараженные раком бабочки. Так писатель вводит мир природы в космическое пространство, одновременно сталкивая его с реальным миром людей, где все переворачивается и изменяется, грозя тотальным разрушением и смертью.

Природа, как представляется герою, не может далее существовать. Об этом свидетельствуют своеобразные замешательства и сбои в ее ритме. Времена года почти сливаются, мешая друг другу. Однажды сказано прямо: «Rozmydlili nawet rogu roku (...). Wszystko leci razem: śnieg, słońce, wicher, deszcz» [Konwicki, 1977, 58]. Примечательно, что Конвицкий вспоминает о реальных природных аномалиях и заявляет, что был такой год, когда в июле однажды было восемь градусов тепла, а на завтра шел снег, падал град и были заморозки. Делает он это для того, чтобы совместить реальный и дистопический планы романа, представить нарушение циклического времени. Автор передает его, тщательно и подробно описывая катастрофические чередования тепла и холода. Так он замечает, что, несмотря на солнечную погоду, о которой трудно сказать, весенняя она или осенняя, очевидна близость зимы, что скоро выпадет снег: «Idą dni zimowe, straszne, czarne» [Там же, 65]. Конвицкий варьирует это описание. Вот над Варшавой сияет голубое флорентийское небо, но тут же идет дождь со снегом, дует морозный ветер, а потом начинается невероятная жара, и все ждут урагана. «To jest jedna roga roku na wszystko», — подытоживает он угрожающую ситуацию.

Писатель строит ее, как бы сгущая время. Все контрастные изменения происходят в течение одного дня. День — это сюжетное время романа. Он начинается как мрачный безнадежный осенний, с тучами, дождем и ветром, уступающими место граду и ливням, а затем яркому весеннему солнцу. Вдруг гремит гром, затем светит солнце, после чего воеет дикий ветер и идет холодный дождь, предвещая «ночную зиму». Упоми-

вание о «ночной зиме» свидетельствует о том, что времена года и время суток сливаются воедино. Иногда циклическое время как бы разваливается. Времена года смешиваются не на всем пространстве. Они разные в разных районах города. На Ординацкой лежит снег, падает град, а на Маршалковской ветер устало гонит осенние листья. Конвицкий старательно отмечает все эти аномальные явления природы, создающие мощный семантический фон дистопии. Они собираются в знак недалекого конца света, который, может быть, уже совершается.

Искажениям и зловещим изменениям подвержено не только циклическое время, но и историческое: «Неопределенность времени романного действия способствует стиранию границ между действительностью воображаемой и исторической» [Цыбенко, 2000, 61]. Время в романе изменяет свой ход, настоящее сплавляется с будущим. Люди потеряны, дезориентированы во времени, которое от них прячут власти. Герой боится спросить не только дату, но и узнать, который сейчас год, так как ему обязательно ответят вопросом на вопрос: «A po co to roku?» [Konwiczki, 1977, 28]. Так входит в действие типичный дистопический мотив. Он развивается на протяжении всего романа таким образом, что кажется, будто время уже вообще отменено.

В газетах даты тщательно замазаны или написаны так, что их невозможно прочитать. Все календари, которые видит герой в течение дня, открыты на разных страницах. Один календарь фиксирует какой-то день апреля 1980 г. Другой, старый, пожелтевший, — 22 июля 1979 г. У каждой отрасли промышленности свой календарь, так как все поразному выполняют и перевыполняют планы, и в общем-то все давно живут по солнцу. Еще существует «импортный» календарь, верно ориентирующий во времени, но он спрятан в огромном сейфе в кабинете министра госбезопасности. Министр отрывает листок за листком, а потом сжигает их, превращая в пепел. Откуда взялся этот календарь и насколько он верен, неизвестно. Не только в Польше, но и на Западе спутано время.

Историческое время сужается до времени существования социалистической Польши, что не придает ему определенности. Какую годовщину свободной социалистической Польши сейчас празднуют, сороковую? Может быть. Но в колбасной, например, уже пятидесятую. Дети на улицах несут лозунг еще с одной датой — 35-летие ПНР. Возникает еще одна дата — 60-летие. Размышляя о ней, люди догадываются, что государство скрывает свой возраст — «dodało sobie parę ładnych lat» [Там же, 127]. Таким образом, время истории не в состоянии вернуться к архетипу. Оно фальсифицируется и социалистическими лозунгами, которые

также относятся к неопределенному времени. Время приобретает свой исконный смысл ненадолго и только с появлением прошлого, которое врывается в дистопическое настоящее как напоминание о юности, любви, идеалах.

Перебивая сюжет разрозненными дистопическими мотивами, напоминая о конце света, Конвицкий не меньше, чем космическому пространству, уделяет внимание пространству геополитическому, доказывая, что конец света настиг и его. Умирают отдельные страны — Украина и Литва. Скоро конец света придет в Германию. Слышится последний вздох Белоруссии и Татарии, всех республик СССР, где произошли знаменательные изменения. В Сибирь теперь никого не ссылают — она стала главным стратегическим районом страны. Изменилась политическая ситуация в мире. Теперь социалистический пример деморализует Запад. Как видим, здесь апокалиптический мотив приобретает политические измерения.

Они сохраняются с введением темы родины. Ее политическая ситуация дана через государственную символику. Польский герб теперь — это маленький орел, окруженный огромными снопами. Снизу его подпирает земной шар с серпом и молотом. Всюду мелькают символические голубки — красный и красный с белым хвостиком, красный, красный и белый — это цвета польского и советского знамен. Польша — первый кандидат на вступление в СССР, оно вскоре совершится, о чем свидетельствует приезд советского руководителя в Варшаву. Его встречают восторженными лозунгами. Рядом с ними намалеваны и лозунги антигосударственные. Их уже давно никто не стирает, в чем видится намек на социальную апатию, охватившую Польшу. Политический строй рушится, и это разрушение создает своеобразную дистопическую карту социалистического лагеря, но никак не возврат к прошлому.

Уже нет страны моего детства, констатирует герой. Его провожатый описывает эту ситуацию в романтических терминах: «Umiera ziemia guńlarzy i wroźbitów, umiera ziemia proroków i mesjaszy, co już nie zdążyli zbawić świata» [Там же, 39]. Здесь и пророки, и певцы, и колдуны. Писатель упоминает их преднамеренно. Как пишет О. Цыбенко, невозможность возвращения в утраченный рай детства есть «одна очень богатая и очень “польская” традиция, традиция великих романтиков XIX в., нашедшая свое плодотворное продолжение в веке XX, а в 70—80-е годы породившая такое уникальное явление как “романтическая горячка”» (термин М. Янион)» [Цыбенко, 2000, 55].

Конвицкий описывает не только пространство социалистической Польши. Он намечает контуры городского пространства, искаженного,

как во всякой дистопии. Так, на пути к Ченстохове теперь расположены шахты. Добраться туда, как и в любой город или воеводство, чрезвычайно трудно — ужесточен контроль за передвижением граждан. Каждый по пути следования должен предъявлять паспорт. Города и воеводства слабо связаны между собой. Перед нами доведенные до абсурда правила жизни социалистического общества. Теперь они стали штрихами уходящей в ничто современной герою Польши.

Особое внимание уделено в романе Варшаве. Конвицкий, явно предпочитающий натуру культуре, представляет город как особый вид художественного пространства. Основная тема здесь — умирание города в центре Европы. Его распад, разрушение даны таким образом, что обычные городские неурядицы перерастают в символические картины уничтожения нормальной человеческой жизни. Раскопаны улицы — они превратились в каньоны. Рухнул мост Понятовского, но никто не расстраивается — ведь еще осталась пара мостов. Город отравлен — над ним плывут ядовитые газы. Илистая Висла несет отравленные воды. Самолет, потерпев аварию, садится на берег в городской черте. Повсюду царит холод: газа уже нет, но дома взрываются. Исчезают и другие приметы цивилизованной жизни: в домах выключают воду, хотя она заливают улицы. Под землей, в каналах действуют партизаны (явная аллюзия на к / ф «Канал» А. Вайды), а может, и воры. Люди забыли, что такое телефон — сорван кабель. Еще как-то работает «скорая помощь», но вызвать ее можно только по тайному номеру, который знают лишь избранные. Пустые трамваи дремлют на улицах. Умирая, город охвачен страстью к переименованиям и к памятникам, которые теперь ставят не людям, а идеям, про которые все тут же забывают.

Разруха, которую рисует писатель, являет собой не только апокалиптическую картину. Конвицкий неявно указывает на то, что город этот лишен какого-либо определяющего смысла. Как сказал бы М. Элиаде, город утратил свой небесный прототип. Напомним, что под тем же углом зрения на Петербург взирал Мицкевич.

Не только город, но каждый дом — этот символ человеческой жизни — умирает в романе. Большинство городских строений предназначено на снос. Полностью разрушилось здание, где размещалась редакция журнала «Шпильки». Его ступени обвивает разросшийся вьюн, повсюду растут волчьи ягоды. Дворец культуры, маркированный как центр социалистического города, уничтожил грибок и плесень. По утрам с него падают блоки. Metallургический комбинат давно разобрали на кирпичи. В домах через балконные двери сочится вода, как и в квартире героя, полной старых грязных тапок, где не звонит телефон и очень хо-

лодно, а стены дрожат от непрерывных салютов. В некогда роскошном ресторане выбиты окна, под ногами посетителей груды разбитого стекла. Там грязно, как на центральном вокзале.

Город уходит в никуда, он не отдает свое пространство природе. К ней нет возврата. Жалкие попытки возродить природу сводятся только к добыче пропитания. Посреди города на бывшем паркинге пекут картошку. Везде разбиты грядки, а улицы зарастают сорняками. Деревья, чудом сохранившиеся, стоят черные от грязи. Весь город покрыт сава-ном апатитовой пыли. Повсюду носятся одичавшие собаки. В этом пространстве и времени живут люди, будто выпадая из них. Это «выпадение» автор подает очень осторожно, не отходя от реалий, но выбирая из них те, которые образуют основные культурные коды. Он так усиливает и переплетает эти реалии, притом постоянно их повторяя, что хорошо знакомая действительность приобретает зловещие черты дистопии.

Автор существенно увязывает характеристику пространства с анализом природы человека, проводимым в различных терминах, сводимых к дистопическим. Тема космоса, всегда привлекающая Конвицкого, органично спроецирована на человека. Главный герой описывает свое одиночество в космических масштабах. Млечный Путь для него — это крохи человеческого бытия, шум которого раздается у всех в ушах. Так думает не только он. Философ-марксист утверждает, что он капля в океане хаоса, который мы называем космосом.

Дистопия Конвицкого не безнадежна. Ее напряженность, как и бессмысленность будущего подвига героя, исчезает с введением евангельских мотивов. Через них автор ведет тему жертвы героя, его будущего саможжения во имя высшей правды, приподнимая смысл навязанного герою поступка и тем самым разрушая дистопический план романа. Подвиг, на который герой назначен, ему самому до конца непонятен. Он лишь постепенно и очень осторожно начинает к себе и к своим действиям примерять великий образец. Таким образом, у него не только свой Апокалипсис, но и свои муки на кресте, с которыми соотносится саможжение. Размышляя о своей будущей жертве, герой не раз называет ее Вознесением.

Ему известно, что величественное здание, символизирующее братскую дружбу советского и польского народов, — это его Голгофа. Впереди последний километр моей Голгофы, замечает он, приближаясь к своей цели. Уже получив приглашение на казнь, он именует свой маршрут крестным путем, а паузы-остановки получают название из сакрального круга значений — *stacje*. Это квартира, где герой получает задание и где его судят коллеги и некто, кто имеет облик партизана. Это кинотеатр

«Волга», где происходит встреча с известным режиссером, которого почему-то не избрали для высокой миссии. Ресторан со знаменательным названием «Парадиз» — там начинаются смертные муки героя. Это подвал ресторана, собравший на подземную оргию случайных и малознакомых героев людей. Зброшенный дом, где состоится любовное свидание героя. Больница, где умирает организатор акции. Заросший парк, осененный встречей с бывшими возлюбленными, — решается этот эпизод в ироническом ключе. И... наконец, Дворец культуры.

Не только сам герой переводит происходящее в план сакральных значений. Провожая его в последний путь, один из организаторов акции произносит напутственную речь, активно используя евангельскую лексикку. Он говорит, что герой воскресит людей своей смертью и спасет их. Примером для него должен послужить один арамеец, 2000 лет тому назад произнесший, что в жертву следует приносить не агнца, не соседа или брата, но самого себя. Так прямо заявлено о смысле жертвоприношения, пусть этот организатор и употребляет давно забытые им слова только в целях убеждения и пропаганды.

Таким образом, в романе, несмотря на заявленную связь с Апокалипсисом, мотив второго пришествия не реализуется. Его заменяет мотив *Imitatio Christi*. Он пронизывает весь роман, спасая человека от дистопии. Этот мотив определяет аналогию шествия героя к Дворцу культуры с пасхальным эпизодом страстей. Когда герой подходит к своей Голгофе, мир, наконец, принимает исконные очертания. Тихий снег стирает всю его грязь. Одновременно все в мире становится лишним и неважным. Важен лишь последний шаг человека, отважившегося спасти себе подобных. Герой готов спасти не только человека, но и мир от конца света. Близится жертва во спасение. Она и свершается, политическая акция не состоится.

Так в польскую литературу XX в. входит мессианистская идея, проходящая через всю романтическую культуру: «Важнейший завет польского романтизма: “Свобода отчизны превыше всего”, хотя и подвергается испытанию на прочность в сознании повествователя, все же, в конце концов, торжествует, освящая жертвоприношение героя» [Nowicki, 1990, 12]. Очевидно, что не только Конвицкий стремится к синтезу сакральных значений и утопической формы. Это устремление довольно часто встречается в самые разные эпохи [Мельников, 2002, 36].

Концепция добровольной жертвы снимает ужас дистопии, обещая спасение человечества. Дистопические мотивы в романе, таким образом, имея важную семантическую нагрузку, находятся в слабой позиции. Они исчезают под воздействием вечной идеи спасительной жертвы. Выход из мира дистопии найден — это не политическая акция, как упорно пред-

лагают воспринимать главному герою акт саможжения, а искупительная жертва. Так дистопия спорит с Евангелием и проигрывает в этом споре. Этот спор знаменует ослабление страха истории.

\* \* \*

Подводя итоги анализу трех произведений, можно сказать следующее. Красинский, конечно, писал не утопию. Его «Комедия» — художественное выражение философии истории, в которой поэт не обошелся без утопических мотивов. Обращение к ним — только часть его художественных решений. Также Конвицкий лишь вводит утопические мотивы в свой роман, который ни формально, ни семантически не подчиняется главной утопической идее, которая у него лишь намечена и вдобавок подчинена идее религиозной. Наиболее полно мир утопии в дистопической форме представлен у Замятина.



## Утопия и утопическое начало

Разные виды утопического пространства, разобранные нами, имеют черты сходства. Все писатели отмечают его закрытость. У Красинского эта черта определяет тот самый лес, где скрываются повстанцы. У Замятина закрытым предстает город, огороженный Зеленой Стеной. В романе Конвицкого герой совершает свой путь с постоянными изменениями и колебаниями в городском пространстве, из которого нет выхода. Город никак его не отпускает к тому центру, где разрешится конфликт героя с самим собой. Примечательно, что Красинский, рисуя лагерь повстанцев, центром лагеря делает виселицу. У Замятина этот центр — машина для казней. У Конвицкого центром пространства становится Дворец культуры. Так в разных произведениях сходно отмечена тема подавления человека пространством. У Конвицкого и Замятина явно звучит противопоставление города природе. В польском романе природа вписана в городское пространство и несет черты вырождения. Замятин же отделил природу от города и именно ей поручил тему свободы. Красинский не подчеркивает противопоставления культурного пространства природному, но все же помещает повстанцев в пространство природное, с тем чтобы подчеркнуть их отчуждение от цивилизации.

Для всех утопий значим набор вещей. Для Красиньского это орудия убийства, которыми вооружены повстанцы. Замятин последовательно вводит в пространство ряд вещей, подавляющих человека, делающих его беззащитным, а его жизнь прозрачной для государственного наблюдения. Вдобавок все эти вещи новые и противопоставлены старым, которые герой Замятина видит лишь в Древнем Доме. Вещи в романе Конвицкого активно свидетельствуют о всеобщей разрухе и приближающейся катастрофе.

Мотив утраты веры характерен для всех трех произведений. Это не значит, что религиозная концепция истории не присутствует в них. В «Не-Божественной Комедии» Красиньский в эпизоде с повстанцами представляет возможный ад на земле, сам Бог выступает у него как грозный судия. В романе Конвицкого возникает устойчивый мотив *Imitatio Christi*. Его герой в финале романа следует тем путем, который был начертан Иисусом. Если герою Конвицкого не удастся спасти человечество и изменить ход событий, то сам он все равно встает на путь спасения. У Замятина присутствует явное противопоставление рая земного, утопического раю небесному.

Мотив искажения истории также присущ этим произведениям. Красиньский показывает потенциальный конец истории и возможность ее возрождения. В «Истории будущего» Мицкевич прослеживает изменения в мире и в обществе, ожидаемые в будущем в случае решительного поворота истории. Поэт предвидел «печальную и удивительную эпоху исторического финала» для всего западного общества [Филатова, 2004, 129]. Замятин наметил исключение счастливого будущего из истории. Конвицкий проследил возможные сбивы движения истории, знаменующие конец света. Таким образом, Красиньский нацелен на прошлое, Конвицкий усиленно отрицает настоящее, а Замятин — будущее.

Объединяет избранные нами для анализа произведения идея технического прогресса и его противостояния человеку. Она присутствует уже у Мицкевича, который видит будущее Европы, исчерченной железными дорогами, будто поднявшись на воздушном шаре. В этой картине технизация жизни еще не угрожает человеку. Мицкевич лишь предчувствует надвигающуюся опасность. Замятин раскрывает ее полностью. Оба писателя проводят идею обезличивания человека через отсутствие имени и замену его номером. У Конвицкого вся техника, транспорт и прочие механизмы разрушаются вместе с городом и с привычным укладом человеческой жизни.

Можно утверждать, что одни и те же мотивы, разработанные, конечно, по-разному, присутствуют в этих произведениях — чрезвычайно раз-



ных по характеру. Из них только роман Замятина написан в рамках утопии. И Красинский, и Мицкевич, и Конвицкий предпочитают лишь вводить утопические мотивы, что, тем не менее, решительно усложняет семантику их произведений. Эти мотивы легко вычлняются, а сама утопия обычно свободно «разбирается» на части. Например, часто повторяющимся и устойчивым утопическим мотивом является мотив путешествия. Путешествует Хенрык у Красинского, Д-503 марширует по городу и совершает рывок в мир природы. Герой Конвицкого проводит весь день в бесконечных блужданиях, путаясь и страшась приблизиться к опасной точке, где он должен будет принести себя в жертву политической идее.

Следовательно, можно говорить о том, что не только формальные показатели лежат в основе утопии, но и некий общий вариант видения мира. Подобное видение мира присуще многим эпохам и проявляется в разных видах искусства. Поэтому так свободно сочетаются между собой мотивы разных видов утопии, например, антиутопии и дистопии. Они могут дополняться элементами народной утопии. Уже название романа словенского писателя Й. Стритара «Девятая страна», прямо отсылает к ней. «Девятая страна» — это «средоточие особого, крестьянского счастья» [Чепелевская, 2002, 122]. Утопическая «девятая страна» противопоставлена реальному пространству — Европе, которую жители «блаженного места» знают только по названию. Намек на народную утопию есть у Красинского. О ней мечтают повстанцы, находящиеся пока в пространстве дистопии.

Различные варианты видения мира бывают пронизаны утопическим началом и необязательно реализуются в четко построенных утопиях. Утопическое начало шире понятия утопии, которая является его производной. Так, сарматская социальная утопия «не была детально описана ни в одном произведении определенного жанра, не нашла она и своего воплощения в каком-то конкретном плане преобразования общества, предложенного философами или современниками-обывателями» [Лескинен, 2002, 47]. При этом она явно просматривается в культуре того времени. В других случаях утопическое начало выражается в организованной форме, соотносясь с собственно утопией, антиутопией или дистопией, но бывает это далеко не всегда.

Таким образом, некоторые произведения лишь насыщены утопическим началом, другие же созданы по правилам утопии. Может быть, авторы подобных произведений понимают, что «трезвая» жизнь «совсем без утопии», так же невозможна, как и ее полная реализация. Попытки исключить из жизни все утопическое, «сделать ее ежеминутно контро-

лируемой “практическим рассудком”, вполне возможны, и они приводят к тому, к чему приводит всякая тотальность, к тоталитаризму» [Чаликова, 1992, 19—20].

\* \* \*

Рассмотренные нами типы театрального и утопического пространства позволяют разглядеть его различные очертания, разрешают проследить, как невидимое метафизическое пространство становится зримым на мистериальной сцене, как географическое и бытовое приобретают конкретность, как пространство трансформируется в утопии. Мы показали не только разные виды пространства, но и то, как с ними «работают» авторы. Теперь обратимся к философски осмысленному пространству в сочинениях Григория Сковороды, т. е. к пространству метафизическому.



## Мир «земляной» и мир небесный

Философ полагает, что мир не един и распадается на мир реальный и духовный. Он описывает эти два мира, переходя от космических измерений к вещи, собирая воедино приметы духовного и плотского лишь затем, чтобы их резко разъединить. Он не прописывает тщательно образы этих двух пространств. В основном, Сковорода размышляет о них, придавая им самые различные измерения. Его занимает место человека в этом мире. Человек должен пребывать в мире духовном и бежать мира земного, где его подстерегают опасности. Философ призывает человека идти трудным путем к миру духовному.

Сковорода не останавливается подробно на иерархической картине мира. Он полагает ее данностью. Конечно, он говорит о рае и аде, но всегда стремится соотнести их с человеком, притом настолько, что помещает их в его сердце и душу. Тем не менее рай и ад имеют у него пространственные значения, всегда сплетенные с символическими.

Рай философ видел садом, но не единым, а будто сотканным из бесчисленного множества садов, как венец из веночков. В райском саду течет родник. Здесь возвышается райская «яблоня», древо жизни, соотносимое по структуре с садом [Цивьян, 1997, 583]. Это «мир Господень и день Господень», а также закон Божий. Яблоня противопоставлена «ги-

бельной» смоковнице с ее «гладкой» тенью и смертными плодами, которые хватает человек, минуя райское дерево. Также яблоня входит в противопоставление с «хврастіем», т. е. с самим человеком. Однажды упоминается семь райских яблонь, обычно присутствующих в иконографии. Говорится о райских плодах, которыми оказываются правнуки «премудрой прабабы» Евы, т. е. люди несовершенные. Кроме яблонь, в раю есть чудные «красныи грозды», или виноград, что самым очевидным образом связано с наименованием Господа виноградной лозой: «Да красный грозд тебѣ принесу, как розу. / Грозд райскій / Из сада воскресенскаго» [Сковорода, 1973, 2, 165]. Как видим, рай оказывается воскресенским садом, описывается он через тему Пасхи — центральную для религиозной философии Сковороды.

Он пишет о том, что в райском саду цветут чудесные цветы, но прямо об их красоте ничего не говорит. В проповедях XVII в. рай также изображался «вечнозеленым садом, наполненным розами, весельем, красотой. Никогда в нем не увядают, не перестают цвести цветы; всегда царит в нем весна с плодами лета так, что он подобен небу» [Корзо, 1999, 15—16]. Райские цветы, несомненно, прекрасны, но главное — что они издают неземной аромат. Потому весь рай — это сад благоуханный. Философ, видимо, вслед за Блаженным Августином, полагал, что обоняние не столь прямо действует на человека и не столь опасно для души, как другие его способности воспринимать мир [Бычков, 1995, 328].

Человеку трудно уловить аромат, который совершенен. Зато, взирая на райские цветы издали, с земли, человек может их разглядеть. Так неожиданно разрешается увидеть невидимое. Рай также можно вкушать, ибо он именуется вкусом. Принимает он значение сладости: «Едем значит рай сладости, увеселительный сад» [Сковорода, 1973, 1, 407].

Рай-сад — это закрытое пространство. Он окружен «непролазными» чащами. Об этих чащах говорится не раз. Так философ описывает загражденность рая, его закрытость. «Сад содержит в себе некую особую ценность (первоначально сакральную — священное дерево и под.), и потому нуждается не только в уходе, но и в охране (...) сад представляет собой замкнутое, огражденное (что и отразилось в его этимологии) пространство с контролируемым входом и выходом» [Цивьян, 1997, 583—584]. Один раз у Сковороды сказано, что дверь в рай — это блаженная нищета.

В опосредованном описании рая явственно проступает стремление символически представить христианскую картину мира и связать ее с человеком, подчеркнуть удаленность от мира реального. Так Сковорода передает идею недостижимости возвышенного и, удаляясь от очертаний

небесного пространства, рассуждает о его сокровенных смыслах. Пространство рая остается непрописанным, в чем видится индивидуальное решение философа. В его время существовало множество развитых пространственных характеристик рая. Одну из них мы показали ранее на примере мистериального театра. Но Сковорода отказался от подробностей, наметив лишь удаленность и закрытость рая, придав ему неземную красоту, недоступную зрению человека.

Зато он объявил рай тождественным Богу и его заветам: «Что убо есть рай? Что ли есть благовидная свѣтлость высоты небесныя, аще не заповѣди Господни, просвѣщающія очи?» [Сковорода, 1973, 2, 111]. Так Бог становится раем веселья и мира нашего. Также рай есть истина Господня. Совпадая по значению с Богом, рай находится внутри человека, если он соблюдает заповеди Господни. Таким образом, для философа образ рая принципиально не конкретен. Главная задача состоит в осмыслении рая в терминах религиозной философии.

Рай не противопоставлен аду, что соответствует древней славянской традиции: «его (рая. — Л. С.) первоначальные картины (...) строились в оппозиции не к аду, а к земле» [Бартминьский, Небжеговска, 1999, 61]. Ад (пекло, преисподняя, тартар), как и рай, не описывается детально. Указано только, что оттуда вылетает нечистая сила, поднимается сам сатана, чтобы встретиться с архангелом Михаилом. Но о пространственных измерениях ада говорится чаще, чем о райских. Сказано об адском дне и вратах, означающих закрытость, замкнутость ада, который называется темницей. Может он именоваться царством. Введен относительно ада такой признак, как теснота. О «теснотах преисподних» упоминается не раз. Ад называется бездной, имеющей точный центр. Это гордость, т. е. бесовская мудрость, овладевающая человеком, когда он тщится воссесть на престоле Господа. Гордость — это «мати сих блядивых и презорливых бѣсиков» [Сковорода, 1973, 2, 111—112]. Матерью гордости является зависть, которая также выступает центром ада: «Она есть главным центром оныя пропасти, гдѣ душа мучится» [Сковорода, 1973, 1, 153].

Философ характеризует нижний ярус мира как место, лишенное света, веселия, свободы, жизни, мира. Огромное значение для его характеристики имеет категория свободы, которой лишается человек, попадая в лапы дьяволу. Бог даровал человеку свободу — дьявол ее отнимает. Адовы жители суть пленники. Среди них царствуют вечная печаль и отчаяние. О пленниках, сущих во аде, говорится не раз, как о тех, кто не узрел Господа и видит одну только темную тень. Они назидательный пример для живущих на земле: «Адскій узникъ есть зеркалом плѣнниковъ мучительныя своя воли, и сія лютая фурія непрерывно вѣчно их мучит» [Там

же, 87]. Так ад преобразуется в волю человека. Мучения грешников в аду не попадают в поле зрения Сквороды.

Он совмещает метафорический и конкретный образ ада, и метафорический превосходит конкретный. Философ представляет его как точку, в которой перекрещивается множество условных значений. Ад вбирает в себя понятия плоти, горечи, тьмы. Скворода наделяет его антропоморфными признаками. Не раз упоминаются челюсти адовы, которыми он все перетирает. Каждый человек может попасться ему в зубы: «Се ехїдн лютьї бѣжит, се мя достизает! / Се челюсть адску на мя лютьї разверзает! / Поглотить хошет» [Скворода, 1973, 2, 160]. Но общая картина ада не складывается. Ад у Сквороды — это пространство метафизическое.

Конечно, в нем царят «труд и болѣзнь, печаль и вздыханіе». Связан ад не только с горьким, но и с горячим и злым: «Развѣ думаеш не одно то: невѣденіе, ночь, сон, глад, меч, мученіе, смерть, ад?» [Скворода, 1973, 1, 403]. Там делается все ненужное, лишнее, «скверное, мучительное, нечестивое, богомерзкое, проклятое, мірское, плотское, тлѣнное, вѣтренное, дорогое, рѣдкое, модное, заботное, разорительное, погубительное, адское (...) и протчїй неусыпающїй червь» [Скворода, 1973, 2, 76]. Так ад сближается с миром. В его описании оказываются возможными определения, присущие миру: ветренное, дорогое, модное, разорительное.

Ад, как и рай, находится в «нутре» человеческого, в его мыслях. Человек носит ад в себе: «Нѣт бѣднѣе и в самом адѣ, как болѣть в самых внутренностях, а самые темные внутренности есть то бездна дум наших, вод всѣх ширша и небес» [Там же, 399]. Именуется ад поэтому мучительнейшим безумием. Беспредельный и бесконечный, ад становится сердцем человека. Воля и сердце «мучит паче тысячи адов» [Скворода, 1973, 1, 376], — утверждает философ, продолжая мысль Блаженного Августина. Если эту злую волю уничтожить, то ад исчезнет. Люди, сами того не зная, всю жизнь на земле мучатся в аду и почему-то боятся ада после смерти: «Не всѣ ли не преплывшіи мучатся в огненной безднѣ? Не всѣ ли блеют о пеклѣ? И кто уразумѣл пекло? Не смѣшно ли, что всѣ в пеклѣ, а боятся, чтоб не попасть?» [Скворода, 1973, 2, 135].

Итак, описывая рай и ад, Скворода соотносит их с Господом, дьяволом и, конечно, с человеком. Их пространственные характеристики довольно скупы. На первом плане находятся закрытость, отмеченность центра и расположение по вертикали. Трудно сказать, что философ уделяет значительное внимание срединному ярусу мира — земле, но все же о ней он говорит чаще, чем о рае и аде. Прежде всего его занимает натура. Скворода не ставит своей задачей ее подробное описание, но все же,

перед тем как наделить ее символическими значениями, задерживается на ней несколько долее, чем на рае или аде. «Не следует забывать, что для религиозного человека “сверхъестественное” неразрывно связано с “естественным”, что Природа всегда выражает нечто, находящееся в высшей сфере» [Элиаде, 1994, 75].

Потому натура в представлениях философа не едина. Он все время переходит от понятия природы «физической» к понятию природы «духовной» и намеренно смешивает их. Он замечательным образом толкует противопоставление двух подходов к природе. В диалоге «Имя ему — Потоп Змін» Душа доверительно сообщает Духу о том, что она читала «нѣкогда, что еленицы и горнія козы не могут раждать, развѣ на сих горах» [Сковорода, 1973, 2, 143]. Дух объясняет ей, что это возможно «в одном разсуженіи о Богѣ», т. е. в Библии; «в натурѣ тварей недостаточное (...) в нашем великом мырѣ есть небыль. В Бозѣ и от Бога — все возможное, не от тварей ни во тварях» [Там же].

«Блаженная натура есть сама началом, то есть безначалною инвенцією, или изобрѣтеніем, и премудрѣйшею делинеацією» [Сковорода, 1973, 1, 354]. Она вечный источник опыта человека и ведет к познанию сущности Всевышнего, который и есть натура. Она отец и начало, ни начала, ни конца не имеющая, «первоначальная всему причина и самодвижущаяся пружина» [Там же, 418]. Также находятся соответствия между натурой и миром. Она лишь часть его, но очень важная, так как означает все, «что толко родится, во всей мирѣ сего машинѣ, а что находится нерожденное, как огонь, и все родящееся вообще, называется мир» [Сковорода, 1973, 1, 329]. Это все рождающая натура «не творит ничто же здура» [Там же, 87]. Она, следовательно, не только вечна, но в ней все зарождается, растет и умирает. Кроме того, она вмещает в себя понятие тайной, всемирной, Божией «экономіи»: «Не точию всякое раждаемое и премѣняемое существо значит, но и тайную экономію той присносущной силы, которая вездѣ имѣет свой центр (...) кто яко то Бог?» [Там же, 329].

Философ вводит в пространство природы человека, указывая, что человек не имеет права возражать против ее устройства. Он должен принимать ее такой, какая она есть, хотя есть такие, которые «неразумѣюще хулят распоряженіе кругов небесных, охуждают качество земель, порочат изваяніе премудрой Божіей десницы в звѣрях, деревьях, горах, рѣках и травах» [Там же, 345]. Человек должен помнить, что натура — его единая учительница, которой не следует мешать. Она не только научает, но и исцеляет. Сковорода говорит о природе как о Вселенной, различая земное и небесное пространства.

Небесное пространство — это простирающаяся выше звезд обширность, где находятся планеты, плавающие по небу, в том числе Земля.

Примечательно, что небожители, восседающие на дуге облаков, видят с неба «земной круг». Около планеты Сатурн находится Луна, и, может, не одна. Луна и Земля называются шарами, и на шаре-Луне, может, и живут люди, лунатики, или лунные жители, что философа не интересует: «Брось, пожалуй, думать мнѣ, сколько жителей в лунѣ!» [Там же, 86]. Он специально отмечает положение Луны между Землей и Солнцем. Небо философ уподобляет великому океану, на котором располагаются «Коперниковски сферы», они же Коперниковы миры, нужные философу лишь для того, чтобы сравнить их с сердцем человека.

Так происходит символическая интерпретация природы, и вся картина мира соотносится с человеком. Небо — это не только океан. Существуют также небесная твердь и небесные горы. Так налаживаются связи между природой и картиной мира, и «благокруглый» лук радуги становится раем, райком.

Над землей ходит солнце — «златая глава мира», источник света; оно сродни водному источнику. Источник водный прохладяет и очищает от грязи. Источник огненный «источает лучи свѣта, просвѣщая, согрѣвая, омывая мрак» [Там же, 156]. Солнце «услаждает жизнь, оживляет тварь, просвѣщает тму, источает свѣт, обновляет время» [Там же, 118]. Философ постоянно сталкивает символическое и реальное описание светила. Оно есть огненный шар, который никогда не стоит на месте, исчезает, скрывается и снова встает над землей. Оно же — прообраз, главная и первоначальная фигура всех вице-фигур, которые к нему стекаются. «Краснѣйшая всѣх есть и мати протчим есть фигура сонечная» [Сковорода, 1973, 2, 141]. Описывается солнце через оппозицию свет / тьма. Прилагаются к нему пространственные параметры, когда оно именуется чертогом и храмом вечного. Кроме того, неожиданно оно становится ветошью и суетой, мирским солнцем, к которому не должен стремиться человек.

Не всегда о природе говорится столь бесстрастно. Порой высказывания о ней приобретают эмоциональную окраску, и тогда появляются и солнышко, и ясные или темнозрачные небеса. Тогда краснеет солнечный запад, предвещающий погожий день, румянится восток, обещающий стужу. Тогда шум ветров, борющихся на небе, предваряет грядущую весну. Тогда участники диалогов философа восхищаются прекрасным летним днем.

Взирая на землю, философ усматривает огнедышащие горы, вулканы. Он знает, что в недрах земли дремлют огненные бездны. Наблюдает мертвые озера, гнилые низины, где живут жабы и «сродные им птицы», противопоставляя им чистые небеса, в которые взмывают «соколы с орлами». В природе традиционно выделяются четыре стихии — вода, земля,

огонь, воздух. В их описании очевидны приметы реального мира, но они практически сразу получают символическую интерпретацию: «В водѣ и морѣ вмѣстилась тма и смерть, а на сушѣ, на небѣ и в облакѣ вселился свѣтъ и живот» [Там же, 19].

Вспоминая о стихиях, философ вдруг заявляет, что они являют собой не мир, но дух Божий, и тут же сказано, что они все тма. Так они сразу собирают в себе множество отрицательных значений: «Всякая стихія со всѣм своих мыслей потрохом есть раб, скот и кумир» [Сковорода, 1973, I, 400]. Вдобавок они часто именуются мертвыми. Иногда стихии замещают собой весь мир и представляются всем сущим, правда, только язычникам.

Сковорода делит стихии на жидкие, «противные земле», и твердые. В этом делении на первый план выдвигается их антитетичность. Стихии не существуют друг без друга и не могут быть познаны в изолированном виде: «Кто может узнать матерья земли сушу, не узнав жидкія, землѣ противныя стихіи?» [Там же, 242]. Описывая их, философ постоянно говорит о беспрестанном движении, что придает натуре пространственные измерения. Они, в основном, подаются через код движения.

Рассуждая о воде, Сковорода подробно объясняет, как происходит круговорот воды в природе: «Море из рѣкъ, рѣки из потоков, потоки из ручаев, ручаи из пары, а пара всегда при источникѣ сущая сила и чад его, дух и сердце» [Там же, 156]. Как только философ доходит до слова *источник*, то переводит рассуждения в символический план, и источник становится главой, а родник началом всему. Струи оказываются вечными, и их «источает» из своего сердца начало, т. е. Бог. Различные «водоемы» вступают в иерархические отношения и получают оценку в зависимости от отношения к жизни духа. Источник, например, противопоставляется морю, а оно, неподвижное, видится подобным гною. Является источник противоположностью «проходящим» рекам и высыхающим потокам, исчезающим ручьям. Все они могут быть как чистыми, так и грязными. Тогда возникает противопоставление мутного потока и чистого ручья. Опозиция чистое / грязное — одна из существенных для философа.

Примечательно, что он не ограничивается различными явлениями водной стихии, но вспоминает о ее укрощении. Так появляется метафорический образ водопровода: «Не надобно приводить трубами воду туда, гдѣ отрыгает чистѣйшее питіе сам источник — всѣх поточков отец и глава» [Там же, 131]. Итак, хотя водная стихия не самоценна, философ рассматривает ее довольно тщательно. Его больше всего интересуют ее символические значения, которые он распространяет на мир, человека и Библию.



Мир получает наименование воды текущей, в которой можно погрязнуть, не добравшись до суши. Водная стихия захлестывает Библию. Из Библии постоянно черпаются цитаты, где слова *вода, источник, река* становятся ключевыми. Сердце человеческое также описывается через «водные» образы.

Сковорода подробно объясняет, что такое атмосфера, эта «воздушна околичность», находящаяся там, где «восходят пары или атомы, яснѣе сказать — доколѣ облаки восходят» [Сковорода, 1973, 2, 60]. В лоне этой атмосферы рождается радуга, прекрасная своим сиянием. Воздух — это стихия, обладающая неимоверной силой, хотя многие почитают его за пустошь. Он «ламает деревья, низвергает строения, гонит волны и корабли, ѣст желѣзо и камень, тушит и разъяряет пламень» [Сковорода, 1973, 1, 357]. Воздух также все «объедает». Конечно, им движет Создатель, невидимое все существо содержащий. Особенно важным свойством воздуха называется невидимость. В басне «Ветер и Философ» невидимость ветра подается через концепт тени, утрачивающий негативное значение. Философ называет его пустой тенью и даже не удостаивает своим «внятіем», взирая на небесные планеты. Ветер ему отвечает: «И правда, что я тѣнь, а невидимая во мнѣ Божія сила есть точным тѣлом» [Там же, 113]. Так Сковорода утверждает невидимую, «непоказную» силу природы. Ветер крепче камня и железа, способен держать птиц в полете. Он «не столько казист, однак крѣпшій камня и желѣза. А нужен столь, что дхнуть без его нельзя» [Там же, 174].

Утверждая, что воздуху неведомо состояние вечного покоя и спокойной вечности, Сковорода непременно называет его волнующимся, находящимся в постоянном «бешенстве», подчеркивая тем самым значимость кода движения для структурирования пространства. Воздух непременно «шумит, гремит, трещит и сим самым дает знать о пребываніи своем» [Там же, 175], хотя человек часто полагает, что то, что невидимо, беззвучно, но напрасно. Воздух не освобожден от шумов, тресков и «перемѣн». Наделяя его не только символическими значениями, философ говорит, что воздух «растворенный» шумит музыкой. Он вспоминает о нем, создавая бытовые картинки: это ветер разбросал чесночную шелуху, опрокинул рюмку с вином, сдул табак со стола и засорил уже приготовленное кушанье. При этом стихия ветра участвует в образовании метафорических конструкций: «Сіи добродѣтели сердце человекское, будто надежный вѣтер корабль, приводит, наконец, в гавань любви и ей поручает» [Там же, 152].

Огонь, как и все другие стихии, присутствует в сочинениях Сковороды как в прямом, так и переносном смысле. Упоминания о нем возника-

ют в предложениях типа: «Незля огненнаго стана скудной капль прохладать» [Там же, 69]. Образ огня широко используется в развернутых метафорах и дефинициях. Вера есть огонь невидимый. Есть пламя похотей. Определения со значением огня приданы сердцу, ибо оно им согревается. Но также сердце человека есть «пещь горящая и дымящая вѣчно. (...) Из неблагодарнаго сердца, аки из горнила вавилонскаго, похотный огонь пламенными крилами развѣваяся, насиліем сердце восхищает» [Сковорода, 1973, 2, 112]. Чаще всего стихия огня порождает определения вышних сил — огненное лицо Божие, огонь Божий, огонь Господень с громом. Означает огонь любовь, ее огонь — просвещающий и распалюющий, но не опаляющий. Но и грех опаляет огнем душу человеческую «пламенем и хвастіем похотей». Иногда значения, связанные с огнем, разрастаются, создавая целые эпизоды, как, например, в следующем случае. Объявляя желание неугасимым огнем, называя дровами объект желанія человека, Сковорода будто отвлекается от этих образов, переходя к теме бездны, которая определяется через стихию огня. Бездна становится «угліем огненным», дымом, восходящим до небес. Кстати, однажды уголь выступает фигурой противоположного по сути божественного, очищающего огня. Редко, но все же встречается противопоставление огня льду, истаевающему от пламени.

Земля обычно имеет отрицательные значения, связанные с оппозициями чистое / грязное, время / вечность. Она выступает со значениями плоти и праха. Иногда ее место занимает «глинка», вбирающая значение материи. Афиняне только и занимались этой глиной: «глинку мѣрали, глинку считали, глинку существом называли, так как неискусный зритель взирает на картину, погрузив свой тѣлесный взор в одну красочную грязцу» [Сковорода, 1973, 1, 426]. В самостоятельную группу элементов природы философ выделяет добываемые из-под земли драгоценные камни: «Всѣ же драгоценные камни, яко сапфир, фарсіс и протчіи, суть красотою своею и твердostí образы Божія премудрости» [Сковорода, 1973, 2, 77], немедленно переводя их в символический план. Порой отказываясь от символического толкования, философ возвращает земле ее исконный вид.

Как стихии представлены движущимися, так и натура в целом не статична. Сковорода видит ее в непрерывном движении, не раз описывая смену времен года и подмечая изменения, происходящие в природе в течение годового круга. Это движение обогащается множеством разнонаправленных движений мировых стихий — ветра, колышущегося между стихиями, угасающего огня, реки, бурного моря и круговорота воды в природе, где громы и молнии трясут землю, клокочет и «изблевет» тучи

юг, а север стреляет ледяной дробью. Иногда мир успокаивается, и тогда философ вспоминает «волнующіеся нивы», как бы предсказывая знаменитое стихотворение Лермонтова.

Мир наделен частными движениями. Постоянно мелькают, рыщут звери, кружатся и парят птицы, в том числе эмблематические. Примечательно, что «аглицкіе бегуны», «манежные лошаки», почтовые коляски, «многокрылатые пакетботы» появляются на страницах сочинений Сковороды, свидетельствуя о том, что все в мире движется. При этом сам философ предпочитает наблюдать натуру в состоянии покоя и предлагает это делать каждому, помня о том, что «всѣм тварям дает толк и свѣтъ свѣтлая седмица» [Там же, 141].

Он не раз напоминает, что солнце, луна, звезды, радуга, цветы, травы, деревья, птицы, рыбы, животные подчиняются властелину всех тварей Господу и что их «премилосердной» и «попечительной» матерью является натура. Он не описывает эти «твари» детально, но все же одним он явно отдает предпочтение, о других упоминает относительно редко, как, например, о рыбах.

Мир, с точки зрения философа, не существует без «звѣрчков». Правда, среди них много эмблематических — слоны, львы, верблюды, крокодилы, кабаны, обезьяны, ехидны. Бараны, агнцы, тельцы, олени, скачущие по горам, козы, волки «арапскіе» пришли в его сочинения из Библии. Всем им философ отдает предпочтение перед животными реальными, замечая, например, что животные апокалиптические — это подобия реальных, их тень. Рядом с этими «теньями» появляются сайгаки, свиньи, для которых нужно строить ограды, борзые, гоняющие зайца, коты, сидящие целую ночь возле мышиной норки, кроты, видящие во тьме, будучи слепыми. Так мир, населяясь животными, приобретает полноту.

Не меньшее значение для Сковороды имеют птицы, летающие в небесах. Его привлекают не только символические орлы, голуби, среди которых сияет Ноева голубица, ласточки, эмблематические аисты и павлины. Вспоминает он о чайках и дятлах, тетеревах и жаворонках. Среди насекомых замечает пчелу, умирающую без движения в изобилии, так как ей положено от природы летать по цветоносным лугам. Рядом находится незаметный червячок и мотылек пернатый.

Практически все животные стремительно символизируются, что сквозит в рассуждениях о том, кем хочет быть человек — «гайстром» (аистом. — Л. С.), кабаном, «велблюдом», или птицей. Следует ответ: «Еленем быть я бы хотѣл, а лучше птицею» [Сковорода, 1973, 1, 278]. Особенно эта тенденция проявляется относительно персонажей животного

мира, известных философу по зоологионам. Оттуда появились дельфин, горячо любящий человека, лев, трепещущий петуха.

Всякая тварь хвалит Господа. Тварь может «болванеть» фигурой и гадательным молчанием давать знать о Боге. Она же обживает Божий мир, натуру. Сковорода иногда описывает эту «тварь» довольно подробно. Например, эмблематический аист (еродий) в диалоге «Благодарный Еродій» сравнивается с журавлем, и оказывается, что у аиста нос коралловый или светло-красный, а оперение более светлое, чем у журавля. О внешнем виде этой эмблематической птицы рассуждает и обезьяна по имени Пишек, говоря о его черных, «смуглых» крыльях, на что следует ответ: «Черныя видь, но лѣтают путем посребренным» [Сковорода, 1973, 2, 103]. Сказано также, что еродии — непримиримые враги змеям и «буфонам», т. е. ядовитым жабам. Рассказывается, где селятся еродии-аисты. Тут же дается эмблематическая интерпретация этой птицы, которая кормит и носит на крыльях старых родителей.

Звери и птицы, в том числе эмблематические, не бездействуют. Они все находятся в движении: «Не по землѣ ли черевом ползают сіи зміи? Не в водѣ ли играют сіи киты?» [Сковорода, 1973, 1, 222]. Это движение происходит в реальности, но есть еще движение символическое, так как вся «фигуральная мертвенность» плывет, движется к своему пристанищу. Вот «вся тварь приспѣла к намѣренной своей точкѣ и покою» [Сковорода, 1973, 2, 21].

Как мы уже показали, животные, растения не являются объектом самостоятельного описания, но служат материалом для построения сравнений и метафор, для образования дефиниций, что не препятствует их включению в пространство мира. Наиболее часто встречаются упоминания о дереве. «Акцент делается на дереве в полноте его жизненных сил, когда оно выступает как символ жизни, микрокосма и макрокосма в их устойчивости, надежности, устремленности к максимуму» [Топоров, 1996, 34]. Когда Сковорода говорит об условном «благолиственном» дереве, о его корнях, то непременно раздается призыв переместить его в символический план: «Глянь на сіе дерево». Философ предлагает увидеть, как яблоня тянет ветви и сучья, украшенные листьями, вверх, как бы возвышая их. Но корни ее остаются невидимыми, так как скрыты в земле: «Вѣтвы пред тобою молчаніем вопіют, свидѣтельствуя о кореніи своем, посылающем для них влагу и распространяющем их поверхность» [Сковорода, 1973, 1, 242]. «Развивают» новый лист райские деревья, «безделным» листом прикрываются первые грешники. Довольно часто упоминается лист смоковный.

Философ может назвать веселье человека благовонным яблочком, которое никогда не бывает без яблони, и яблоней здесь оказывается

надежда. Яблоко появляется на страницах его сочинений и как реальный плод. Правда, в нем можно найти «столько яблочных вертоградов, сколько во всемирной коперниканских миров» [Там же, 276]. Сковорода часто говорит о дубе, тень которого занимает его больше, чем он сам. Философ, например, задается вопросом, будет ли видима тень дуба, если дуба не будет. Часто вспоминает о дубе мамврийском, знаменующем день Божий: «Знать-то он высок, когда авраамский пир под ним...» [Сковорода, 1973, 2, 156]. В многочисленных сравнениях он называет клен, липу, березу, явор, вербу, при живых водах насажденную, розу, руту. Говорит он о пальме, смоковнице, виноградной лозе, маслине. Объясняя, как выглядит пальма, Сковорода предлагает собеседнику взглянуть на икону, спрашивая, видел ли тот когда-нибудь финик. «В изображениях святых XVII—XVIII веков можно найти пальмовую ветвь, лучезарный венец или венец из роз и разных цветов. Все это — установившиеся в постренессанской западноевропейской эмблематике символы, проникшие в православные иконы» [Тарасов, 2000, 162]. Раз ты не можешь вообразить себе финик, взгляни на прекрасную яблоню у тебя под окошком, просит Сковорода, разъясняя смысловую оппозицию внутреннее / внешнее.

Философ, не ставя задачу полного описания мира растений, внимательно вглядывается в цикл их роста, утверждая, что они не умирают, но неустанно обновляются. Эта тема особенно интенсивно развивается, когда он рассуждает о зерне. Смысл очень многих его положений раскрывается через зерно или семя, которое есть начало плодов и деревьев. Сковорода пишет о зерне пшеницы как зерне воскресения Господня, о маленьком «смоквином» зерне, о семечке яблока, о зерне горчичном, о злом семени на огородных грядках — не убережешься, чтобы не родилось. Рядом с зерном находится орех, ядро которого скрывается под верхней коркой. Его оплакивает неразумный младенец, не понимая, что «орешная сущая иста состоит не в коркѣ его, но в зернѣ, под коркою сокровенном, от котораго и самая корка зависит» [Сковорода, 1973, 1, 172]. С аналогичным значением упоминаются бобы.

Из мира природы Сковорода выделяет колос, явно следуя за евангельскими притчами, но он его не только называет, немедленно выстраивая символический ряд, но и подробно описывает. Колос — это стебло с ветвями, в нем есть ость и полова. Напомним, что этот образ использовал Гегель. Тут же оказывается, что истинный колос — это та «самая сила, в которой стебло со своими вѣтвями и ость с пологою заключается» [Там же, 180], т. е. зерно. Не только колос и зерно, освященные традициями, появляются на страницах сочинений философа, но и

травы, сено, отнюдь не сразу приобретающие евангельское значение плоти. Они, как и солома, обозначают тление. Встречаются упоминания о сорняках, которые нужно выпалывать с корнем, или о траве, растущей на кровлях. Упоминаются садовые «куртинки», сады Версаля, т. е. окультуренная природа.

Философ, ставя рядом планеты и сорняки, настаивает на их относительном равенстве перед высшими значениями. Так мир предстает зримым, его очертания угадываются, когда Сковорода описывает стихии, но на первом плане у него всюду находится пространство созерцания, хотя географическое и бытовое пространства присутствуют в сочинениях философа так же, как пространство космическое.

В космическом пространстве высится небо, там «плавает» земной шар, который тщетно завоевывает человек. Космос находится ближе к духовному пространству, принципиально неопределенному и часто не названному, где человек пребывает с Богом и к которому он стремится, а вовсе не к облакам или морям: «Не ищи щастія за морем, не проси его у челоуѣка, не странствуй по планѣтам, не волочись по дворцам, не ползай по шарѣ земном, не броди по Іерусалимам...» [Там же, 144]. Таким образом, Сковорода возражает против путешествий как способа познания реального мира. Для него есть лишь путешествие в мире духа.

Хотя географическое пространство не представлено во всей полноте, тем не менее в сочинениях философа проступает географическая карта с указаниями сторон света, которые обычно бывают скрыты в сравнениях. Он вспоминает дальние страны и континенты в связи с толкованием мифа об Эдипе, замечает, что сфинксов, «сих звѣрей ни в Америкѣ, ни в самой Африкѣ, ни в островах японских натура не раждает, а в Европѣ их не бывало» [Там же, 373]. Касается природного ландшафта, всякий раз отмечая, что повсюду есть «остров, гавань, суша, или матерая земля» [Сковорода, 1973, 2, 17]. Эти элементы ландшафта тут же становятся знаменательными символами, так как гавань, остров, к которому можно пристать во время мореплавания, — это символы Христа, как «Фарійская вежа» — Библии. О ней сказано отдельно: «Фарійская пирамида, или турія, недалече от устія рѣки Нила, гдѣ град Александрія» [Там же, 84].

Сковорода говорит о городах и странах, но не часто. Он мельком упоминает Египет с его великой рекой Нил, Индию, Китай, куда стремятся попасть европейцы. Называет философ Португалию, Францию, город Афинейский, Канарские острова, Кавказские горы, Черкесские «верха», символизирующие высоты духа. Говорит о Великом (видимо, океане. — Л. С.) и Средиземном морях, по которым движутся корабли, нагруженные всякими сокровищами. Порой они «приплывают» из эмб-

лематики; иногда на свою беду ими правят обезьяны. Он обогащает эти упоминания некоторыми историческими сведениями.

Сковорода описывает климат называемых им стран, естественно, с целью немедленного перехода в мир символических значений. Рассуждая о «глубокой» Норвегии, он замечает, что ее жители по полгода сидят во мраке, с тем чтобы встретить наступающую зарю, и эта заря — новый мир и новый свет Господень. Есть в сочинениях философа рассуждения о нравах и обычаях разных народов. Например, он сообщает, что в Италии есть обычай молотить на волах. Иной раз связывает некое географическое название с великими научными открытиями. Говоря о Польше, называет родину Коперника — Торунь, упоминает Вислу и Краков.

Проявляет Сковорода осведомленность в культурной жизни Европы. Знаменитыми городами, объатыми «тріумфом», полными забав и роскошных увеселений, он называет Венецию и Париж с его «версальскими лесами». Невозможно не привести комментарий, который им дает философ: «Версалія (Versailles) именуется французскаго царя едем, сирѣчь рай, или сладостный сад, неизреченных свѣтских утѣх исполнен» [Сковорода, 1973, 1, 86]. Упоминается Флоренция с ее садами. В одном сравнении возникает лондонская колокольня с бесчисленными часами, видимо, Биг Бен. Конкретизированный элемент географического пространства выступает условным, как город, богатый, «премногочелюдный», противопоставленный шири и дали полей.

В бытовом пространстве Сковорода выделяет дом, которым могут быть египетские пирамиды и крестьянские хатки с горницами. Он не раз говорит о невинном, беспечном и спокойном домике, об убогом домике или «хижинке», скрывающих в себе сокровище, о храмах, «красных» домах, исполненных «червія неусыпаемаго», светлых чертогах и дворцах, развивая противопоставление бедности и богатства. Постоянно философ возвращается к храму Соломонову, к «дому на столпах» и трактует его как «фігуру». Также гробницы древних царей, эти высокие горницы, «извнѣ архитектурно украшенныя», мавзолеи, пирамиды и другие «царскіе» памятники наделяются символическими значениями.

Для философа важен план дома, но не внешний, реальный, который можно измерить «сажнем или веревкою», а невидимый и потому самый точный. Он вспоминает известную ему церковь в Ахтырке, объясняя различие между «наружностью» и внутренним планом. Эта церковь знаменита чудотворным образом Богородицы, явившимся в 1739 г. июля второго дня. Но не об этом думает Сковорода, когда говорит: если видишь «на старой в Ахтыркѣ церквѣ кирпичъ и вапну, а плана ея не понимаешь, как думаешь — усмотрѣл ли и узнал ея?» [Там же, 164]. Наря-

ду с планом философ рассуждает о симметрии, пропорциях, линиях, размерах, моделях, употребляя все эти термины не в их собственном значении. Потому симметрия, например, называется вечной.

В доме выделяются крыльцо, «преддверіе», дверь, не дающие уклониться в сторону и прямо ведущие к той двери, которая сама о себе вопиет. Дверь открывает новые «пространности», возводит «на высокий край». Значит, открыв дверь, человек уже движется по вертикали. Дверь имеет не только евангельское значение, так как существует еще тесная дверь мира. Всегда бывает отмечена стена как являющая собой границу между светом и тьмой и, соответственно, верой и неверием. Именно с таким значением выступает стена в одной притче. Странный монах не пускает деда с бабой в дальний поход в чужие страны, но прорубает стену в их горнице. «Вдруг отворилась стѣна, наполнил храмину сладкій свѣтъ, и от того времени даже до сего дня начали в той странѣ созидать свѣтлыя горницы» [Там же, 334]. Иногда стена от внешнего мира отделяет сад, «пространный вертоград». Как часть дома выделяются горница, зал, где происходит «тайнствами и благоуханіем безсмертія дышущая вечеря и Фомино увѣреніе» [Сковорода, 1973, 2, 145].

Дом противопоставлен улице, выступая как внутреннее по отношению к ней или как центр к периферии: «Осудливое око наше дома слѣпотствует, а зѣвая на улицы, простирает луч свой во внутренность сосѣдских стѣн» [Сковорода, 1973, 1, 290]. В связи с улицей развивается концепт пути. Она всегда имеет «локативный» акцент, оцениваемый отрицательно: «Улицы сіи не иное что суть, как путь или совѣтъ безбожников, которыи, кромѣ тлѣнных видимостей, ничего не понимают и на них укрѣпляются» [Там же, 218].

Улица принимает значения чистого / грязного. Улицы всегда нечисты, и человек, выйдя из дома, бродит по «калугам». Здесь скорее можно встретить «глинку», нежели алмаз. Околица, «наружность», как и улица, всегда имеют отрицательное значение, ибо по «наружностям», гибельным для человека, некоторые расточают сердца свои, а по околицам собирают пустошь. Так периферия приобретает значение пустоты, возникает понятие «пустоши» мира, «окольных» пустынь, противопоставленных наполненности дома. Люди, к сожалению, чересчур любопытны в «околичностях». Дом для них — это спасительный центр, а центр — это главная цель пути человека: «Сирѣчь центр и мѣтъ, куда бьет от чистаго их сердца дух правды, как из облака праволучная стрѣла молніина» [Там же, 288—289]. Дом — также главнейший пункт, и в нем должен пребывать человек, то есть в себе самом, так как он тоже есть дом.

В центре собираются воедино все сущностные значения. «В горизонтальной плоскости Космоса пространство становится все более сакрально



значимым по мере движения к центру, внутрь, через ряд как бы вложенных друг в друга “подпространств”, или объектов» [Топоров, 1997, 485]. Он представляет собой сакральное ядро и найти его можно повсюду. Для Сквороды центр мира — сам Господь, «дерево жизненное». Это Господь побуждает человека к исканию подлинного мира, и сам он есть мир. Другой центр мира ищет и находит землемер. По отношению к центру мир представляется «окружѐм», по которому происходит беспрестанное движение.

Скворода обычно подчеркивает удаление объекта от центра, как бы стараясь привести все воображаемое пространство в движение, придать ему четкость и определенность. В этом — особенность его способа структурирования пространства. Он постоянно конкретизирует удаленность: «И тамо Бог, и щастіе, не далече оно» [Скворода, 1973, 1, 145]. Удаленному противостоит не только близкое, но и внутреннее, пребывающее внутри человека, т. е. Царство Божие. Таким образом, с пространственными измерениями вновь сближается главенствующая оппозиция внутреннее / внешнее. Потому *издалека* может противостоять *внутри*: «Море от нас далече, а Господь наш внутрь нас есть» [Там же, 361]. Играя противопоставлениями далекого и близкого, внешнего и внутреннего, маркируя центр пространства, философ строит следующее рассуждение о пророках: «А как сами они колесницею и престолом живущего внутри их Господа суть, так и нас, заблуждающих на концы земли, возвращают во внутренность нашу, к главѣ нашей, к тому дереву жизненному (будьто к безопасному ковчегу)» [Там же, 250].

Концепт пути — основной в характеристике пространства. Это способ не только его познания и освоения, но и наделения ценностными смыслами. Путь — это «образ связи между двумя отмеченными точками пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира, т. е. то, что связывает — в максимуме условий — самую отдаленную и труднодоступную периферию и все объекты, заполняющие и / или образующие пространство, с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре» [Топоров, 1997, 487]. Скворода, создавая свой образ пути, явно опирается на Евангелие, текст которого «буквально пронизан идеей пути-движения» [Милюгина, 1998, 16].

Имея в виду, что сам Христос есть путь, философ главенствующим полагает путь человека к Богу. Человек должен следовать путем волхвов и пастырей, шествующих по звезде Вифлеемской. Не все способны повторить подобный путь, потому мир исчерчен дорожками «нечестія», «шествіем путем нечестія», и мало кто достигает конечной цели пути, «края», «гавани», «конца», т. е. Христа. Таким образом, к человеку сво-

димы все пути мира: «Ищем щастія по сторонам, по вѣкам, по статьям, а оное есть вездѣ, и всегда с нами, как рыба в водѣ, так мы в нем, а оно около нас ищет самих нас. Нѣтъ его нигдѣ, затѣм, что есть вездѣ» [Сковорода, 1973, 1, 334].

Путь принимает значения, присущие пространству. Философ так описывает узкий и широкий путь. Широким путем ходят слепцы, естественно, в метафизическом смысле. Узким — те, кому дано внутреннее зрение. Узкий путь становится тесным, широкий — пространным. Пространный и широкий путь выявляет идею ненаправленного, хаотического движения, присущего грешникам и всему миру во главе с дьяволом. Мир и сам оказывается путем. Путь этот ненадежный. Кроме того, он пуст, так как он путь «посторонностей», хотя внешне и радостен.

Входят в символическое пространство, испещренное различными путями, обозначения средств передвижения. Тогда, например, оказывается, что «бесѣда есть возок, путника облегчающий. А тѣм он лучше, когда катится на колесах пророческих» [Сковорода, 1973, 1, 447]. Во многих символично-аллегорических эпизодах встречаются колесницы. «Аспект движения как внутренняя характеристика пространства особенно выявляется в тех обозначениях пространства, которые обнаруживают связь с названиями орудий движения (например, колеса)» [Топоров, 1997, 467—468].

Структурируется пространство как ограниченное, закрытое, тесное и открытое, безграничное. Это противопоставление издавна присутствует в литературе [Демин, 1998, 68—70]. Мир обительный — это мир закрытый, он имеет врата, как ад и рай. Как птички колотятся, перелетая с одной стороны клетки на другую, так и человек и сердце его бьются в тесном мире. И птички, и сердце суть «в стѣнах заключенныи». Отсюда вопрос: «Что есть столь узко и тѣсно, как видимость?» [Сковорода, 1973, 1, 176]. Теснота и узость всегда характеризуют видимое, например, «бранный кумир ограничим, заключаем тѣснотою» [Сковорода, 1973, 2, 44]. Эти признаки, по В. Н. Топорову, — основные характеристики закрытого пространства.

Такое пространство противопоставлено открытому, широкому: «Ах, пожалуй, не стѣсняй мнѣ премудраго его промысла в ускіе предѣлы» [Сковорода, 1973, 1, 331]. Открытое пространство безгранично, о нем говорится следующими устойчивыми словосочетаниями: везде и всегда, повсюду и внутри. Человек может в него попасть, так как он не заперт навсегда в обительном мире, ибо существуют врата Господни в новую страну.

Огромное значение Сковорода придает ориентированности пространства по вертикали, которую представляет с помощью образов безд-

ны и горы. Записывается она традиционным словосочетанием: небо и земля. Пещера, пропасть, ров и гора постоянно участвуют в структурировании как реального, так и духовного мира. Взбираются на горы путники и падают во рвы, спускаются они в пещеры, где встречают отшельников и попадают в чудесные дворцы. Душа человека стремится к горе ведения Божиего, восходит на нее изо рва отчаяния. Философ постоянно играет конкретными и символическими значениями низкого / высокого. Вертикаль обозначается не только лексемами *горнее*, *дольнее*, но именуется лестницей. Она принимает значение вечности, выше которой нет ничего.

Духовный мир всегда получает наименование высокого. Только там, на земле, высокой человек узрит Бога. Вопрошая, где искать его, Скворода тут же находит ответ: «Там, высоко!», — конкретизируя пространственные измерения этого «там»: «Там! По тую сторону Иордана. В новой нагорней землѣ. Там, идѣ же есть Христос — одесную Бога» [Там же, 218]. Так вертикаль дополняется указаниями на правое и левое с их символическими значениями. Иногда к ним присоединяется такой пространственный признак, как удаленность.

Гора имеет положительное значение, как и «холм высокоместный», на который восходят Мария и Елизавета, «всѣ фамиліи и колена израилская», сам Господь и его ученики. Гора означает высоты духа, Библию, Пасху, светлую седмицу. На этих горах и холмах «скачет и прескакивает младый елень, брат и жених Соломоновскія невѣсты» [Скворода, 1973, 2, 144]. В горе высечен гроб Господень. Гора — это столица Сион. Может гора означать смерть и плоть, именоваться умерщвляющей. Если гора горестна, она — темный день человека.

Высшей точке вертикали противопоставлена пещера, «темна яскиня», «разсѣлина», ров. Они аналогичны по значениям бездне. Пещера и бездна — синонимы для философа. В ров и пещеру «упадают» как в прямом, так и в переносном смысле. Они, как и бездна, символизируют всякую низость. Такой бездне противостоит бездна сердечная, или чистосердечие. Она Бог, «глава и источник всѣм дѣлам и всему міру» [Там же, 125]. Но бездна — это и дух, который шире вод и небес. Низшая точка вертикали не всегда означает падение, унижение, она может приобретать значение высокого. Одна пещера — это вертеп, где родился Христос: «Се пещера убога / Таит блаженнаго Бога / В блаженном сердцѣ» [Там же, 132]. Другая — Библия. Существуют и «сердечные пещеры».

Рассматривая мир в его разных ипостасях, Скворода отмечает вещи, которые под его взглядом тут же лишаются своей материальности. Философа привлекают лишь символические их значения. Они становятся

знаками «вещной модели мира, его сигнатурой» [Цивьян, 2001, 138]. Иногда вещь все же остается знаком тварности. Встречающиеся на пути познания высших истин самые разные вещи воспринимаются как достойные внимания. Это глиняные сковородки и горшки, «сковрадные» блины, которые, кстати, упоминаются в высоком контексте среди вертоградов, винограда и плодов: «и не только сам насытился (Давид. — Л. С.), но и неимущим охотникам раздарил хоть по одному блину сковородному» [Сковорода, 1973, 2, 52]. Упоминает философ хлеб, ячменную с маслом кутью, овощи. Простонародная «тканка», шапка, мешки, чемоданы также мелькают на страницах его сочинений.

Вещь ненадолго сохраняет свои очертания и первичные значения. Примечательно, что они настолько быстро исчезают, что вещь может появляться в духовном пространстве. Так в чертоге вечного оказываются стулья. Философ как бы знал, что вещь «ведет человека к Богу, и человек, пользуясь вещами по своим “низким”, собственно человеческим нуждам, должен помнить, что через них он вступает в общение с Богом и Бог через них говорит с человеком» [Топоров, 1995, 22]. Потому вещь, хотя и остается в поле зрения философа, часто знаменует идею видимости, ненужной человеку. Показывая, как мир сокрушает человека, Сковорода перечисляет «спирты, порошки, помады, духи», роскошные кушанья, «хорошие дома», «материи» и другие признаки богатства. Это отнюдь не тщательно прописанные приметы повседневной жизни. Сохраняя за собой статус основного индекса истории и культуры [Т. В. Цивьян], вещи выступают преимущественно в каталогах.

Естественно, группа вещей с сакральным значением чаще появляется на страницах сочинений Сковороды. Среди них выделяется скиния, образ которой детализируется. Отмечены «золотые кольца, золотые петли, золотые крючки, пуговицы, колокольчики на священнической одеждѣ, серебряные куполки скинии, мѣдные у дверей головки» [Сковорода, 1973, 1, 404]. Оставить скинию в покое философ не может. Для нее тут же находится сравнение из мира светских вещей, из одежды. Она сравнивается с «мантелем», который хуже, чем скиния, прикрывает от «дождевых» туч. Так сложными путями выстраивается символическое значение всего предметного мира: «Должно трезвенно поднимать очи, когда здѣсь начитати: одѣяніе, мѣх, вретиче, пелены, яслы, коробочка, кошница, гнѣздо, (...) сѣть, плетень» [Сковорода, 1973, 2, 20].

Подводя итоги сказанному, можно предположить, что Сковорода не стремится конкретизировать мир в частностях, хотя и населяет его животными, растениями и различает в нем вещи. В основном, он настаивает на соотносении мира вещественного с миром духовным. Эти миры

являют собой единое целое. Оно образуется в сложных переплетениях неосязаемых, тонких, зыбких значений, которые рождаются, как только Скворода начинает присматриваться даже к самому незначительному явлению мира.

Философ уверен в том, что мир духовный принципиально непознаваем, ибо он не человеческий, а Божий, тайный, и стремиться к его познанию, минуя ступень самопознания, ведущую к Богу, нельзя. Потому космическое, географическое, бытовое пространства подчиняются пространству мифопоэтическому, духовному и существуют для того, чтобы наделять его конкретными приметами, а затем лишать их, насыщая сакральными значениями.

Духовное пространство занимает философа больше, чем все остальные, но непосредственно он говорит о нем редко, предпочитая косвенный способ его описания, подходя к нему через остальные виды пространства, которые иногда проявляют самостоятельность и вырываются за пределы символического. В этих колебаниях совмещаются все виды пространства, превращаясь в единое целое. Существует и обратный путь. Лишая духовное пространство видимых примет, философ описывает его через пространственные образы.

Отношения между мирами представлены не механистически. Они не вкладываются один в другой, не надстраиваются друг над другом, не являются частями целого. Они почти всегда совпадают по параметрам, но различаются отношением к вещественному: «Щастіе наше есть мир душевный, но сей мир ни к коему-либо веществу не причитается; он ни золото, ни серебро, ни древо, ни огонь, ни вода, ни звѣзды, ни планеты» [Скворода, 1973, 1, 361]. «Земляной» мир есть вещество: «Вся система мыра сего есть земля и прах, вода текущая и сѣнь псам преходящая» [Скворода, 1973, 2, 155]. Этот мир доступен обозрению и никак не может претендовать на звание нового мира. Новый мир — это мир «душевный», удаленный от «земляного». На вопрос, где мы стоим пред Господом, следует ответ: «Там, на том міръ, на другом свѣтъ» [Скворода, 1973, 1, 310]. Но все же и в «земляном» мире можно узреть Бога.

Оба мира будто являют собой одно и то же, но это впечатление ложно. Философ напоминает, что «есть земля земная, и есть земля нагорная, обѣтованная, небесная, Господня, духовная» [Там же, 231]. Символический мир рождается в интерпретации мира реального. Частным, но чрезвычайно значимым примером, поясняющим идею двоемирия, можно считать анализ лексемы *вол*, проведенный философом. Встретив это слово в библейском тексте, он отделяет символическое толкование от повседневного, а также научного. Последнее оставляет для «писателей»

экономических и физических. Так Сковорода поступает со всеми явлениями реального мира.

Антитеза двух миров превращается в антитезу материи и формы. Тогда мир представляет собой два «едино» составляющих вещества. Форма — это первородный, тайный и «нерукотворенный» мир. Философ вспоминает, что «формы у Платона называются *идеи*, сирѣчь *видѣнія*, *виды*, *образы*» [Сковорода, 1973, 2, 139]. Сковорода не боится назвать их «тайными веревками», а материю «преходящей сѣнью», в чем можно усмотреть глубокое понимание того, что тень способна «формировать средду или быть ею формируемой» [Злыднева, 1992, 162—163]. Вещественный вид «сѣни» дает знать об «утаѣнных под ним формах, или вѣчных образах» [Сковорода, 1973, 2, 139].

Вот как, например, философ объясняет положение о материи и форме, обращаясь к солнцу. Оно есть «матеріа, или стѣнь. Но поенеже оно значит положившаго в него селеніе свое, того ради вторая мысль есть форма и дух, будьто второе в сонцѣ солнце» [Там же]. Материя, отмечает философ, вечна (*materia aeterna*), «вещество вѣчно есть, сирѣчь все мѣста и времена наполнила» [Там же, 148]. Против этого тезиса никто не может возразить, только «младенческим разумом» можно прийти до мысли о том, что мира, или материи, не бывало или не будет. Кроме того, материя постоянно изменяется, будучи тенью Божией. Она исчезает по частям и пребывает в постоянном преобразовании, ибо она «раздѣляюся во свою безконечность, раздѣленіем своим и сѣченіем отвѣтствуя противостоящему естеству Божию, единицею своею в нераздѣльную безконечность и в безконечную нераздѣльность простертому» [Там же, 153].

Сказав о материи в столь высоком стиле, Сковорода тут же снижает ее образы и называет «мотылой» (экскрементами) и гноем: «Оставь сей весь физическій гной и мотылу буйным и насморкливым дѣвам» [Там же, 48]. Неразумные и сопливые девы — это люди, не способные ощутить благоухание Божие, что на языке философа означает неспособность познания божественных истин. Противопоставление материи и формы влечет за собой противопоставление формы и содержания, которое иллюстрируется на традиционном примере сосуда. Философа занимает не столько противопоставление формы-сосуда и содержания-жидкости, сколько то, какова эта жидкость. Неизвестно, чем может быть наполнен сосуд — нечистым «ликвором» или благословенным питием.

Не только плоть и дух, материя и форма определяют отношения двух миров. Над ними высится основная антитеза Бог / дьявол, которой подчиняются время и вечность. Итак, один мир — проклятый, другой — благословенный. Один бесовский, который есть раб сатаны и пленник

дьявола, входящий в «богомерзкую» троицу: сатана, плоть, мир. Другой — Господень. Существуют «два миры — первородный и временный, и двѣ натуры — божественная и тѣлесная, во всем-на-всем...» [Сковорода, 1973, 1, 353]. Божий мир — это «лѣто Господне пріятное (iubileus annus), день воздаянія, весна вѣчности, таящіяся под нашим сокрушеніем» [Там же, 273]. Обительный мир — это нечто скверное, ибо он земля, плоть и кровь и связан с человеком. Он «касается до тварей». Человек не должен забывать о связи с духовным, «сердечным» миром: «Здравіе тѣла не иное что есть, как мир тѣлесный, а мир сердечный есть живность и здравіе души» [Там же, 368].

Мир в целом, т. е. мир духовный и плотский, Сковорода определяет как систему: «Ничто же бо есть мір, точію связь, или состав дѣл, или тварей» [Сковорода, 1973, 2, 125]. Эта связь реализуется в ряде антитез. Противопоставленные по парадигме сакральных значений, эти антитезы не разорваны и не изолированы одна от другой, а, напротив, взаимосвязаны: «Мір в мірѣ есть то вѣчность в тѣни, жизнь в смерти, востаніе во снѣ, свѣт во тмѣ, во лжѣ истина, в плачѣ радость, в отчаяніи надежда» [Там же, 14]. Эту антитетическую связь философ подтверждает постоянными обращениями к священному тексту: «Сыскал блаженный Авраам во тмѣ свѣт, а в песку камень, в тѣнном живое, в мертвенном нетѣнное, в сокрушеніи исцѣленіе язвы» [Сковорода, 1973, 1, 221].

Настаивая на антитетичности мира, Сковорода утверждает, что отдельные его элементы не существуют сами по себе: «Свѣт и тма, тѣніе и вѣчность, вѣра и нечестіе — мір весь составляют и одно другому нужное» [Там же, 119]. Члены антитез не могут обойтись друг без друга. Нет лести без правды, злобы без благодати, старости без юности, нет тьмы без света и потопа без суши. В собрании антитез мир приобретает объем, тем более что все твари и дела мирские имеют своих антиподов, что не мешает их целостности. И земля, и огонь, и время делятся надвое. Все в мире всегда готово разорваться на противопоставленные половины, чтобы затем немедленно объединиться.

«Противности», т. е. члены антитез, сменяют друг друга в круге времен. Что начинается сладким, будет иметь горький конец. Также действия рождают противодействия. Нечто «начиная — кончит, а кончая — начинает; раждая — погубляет, погубляя — раждает; противным, врачая, противное и враждебным, премудро споспѣшествуя, враждебному» [Сковорода, 1973, 2, 14]. Антитезы бывают построены таким образом, что один их член скрывает в себе другой, то есть они как бы покрываются оппозицией внутреннее / внешнее: «в немощах — сила, в тѣни — нетѣніе, а в мѣлочі есть величіе» [Там же].

Итак, мир делится надвое, и все в нем противопоставлено — и явления реального мира, и абстрактные понятия, и действия. Мир — это собрание антитез, хотя на первый взгляд все в нем смешано и нет ничего чистого. Это впечатление желал создать сам Бог, не допуская «смѣси» всего со всем. Смешать антитезы, слить их окончательно невозможно, как нельзя их путать, ибо это творит лишь дьявол. Ему вторят язычники, для которых обительный мир — идол, кумир со золотой главой, т. е. с реальным физическим солнцем. Когда человек смешивает противоположности, он находит для себя источник адских мук.

Кроме того, что существует мир духовный и мир обительный и они являют собой собрание антитез, каждая вещь и каждое явление существуют в двух ипостасях. Есть кровь беззаконная, есть и праведная; есть плоть тленная, есть и нетленная; два хлеба, два дома, две одежды. Есть два человека в человеке и два отца его — земной и небесный. Потому и мира два — первородный и временный. Таким образом, мир состоит из «противных натур: из лукавыя и добрыя, тлѣнная и нетлѣнная, из глады и сытости, из плача и радости в неслитном соединеніи» [Там же, 19]. Он сопряжен из противопоставленных величин, в нем нужно отыскивать связанные между собой противоположности, никогда не смешивая их. Человек должен уметь все разделить на «противности»: «Как же ты посмѣл, уничтожив голову, возвеличить хвост, присудив тлѣнію безвредность, праху — твердость, кумиру — божество, тмѣ — свѣт, смерти — живот?» [Сковорода, 1973, 1, 170].

Обительный мир — знак или собрание знаков мира духовного, внутреннего, невидимого. Он портрет Бога, его икона, а также собрание его фигур, так как Бог всю тварь сделал «славы своея фигурами». В каждой из них таится и «почивает» его сила, и все они его копии. «Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих) и по-новому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания» [Лотман, 1979, 238]. Если взглянуть на окружающий мир внимательно, что может сделать далеко не каждый, ибо большинство прозирает в нем лишь «видимость», «плотность, или плоть», то можно увидеть, что «вся тварь есть то поле слѣдов Божіих» [Сковорода, 1973, 2, 9], что мир есть «фабрика фігур», значения которых не всем дано познать.

В обительном мире разбросаны знаки, следы, символы. Так невидимый мир просвечивает сквозь видимый. Его проблески мелькают на тропинках, ведущих к высшему смыслу. Символы то появляются, то ис-



чезают, подобно змее. Потому человек должен быть «обсерватором» и знать, что оба мира связаны, что каждый из них выступает знаком другого. Они будто вторят один другому, ибо дольний мир, хотя он и ничтожен, повторяется в небесном, а тот отражается в земном. Внешний, видимый мир — икона незримого мира.

Рассуждая о двоemiрии, Сковорода основывается на смысловых оппозициях: истинное / ложное, внутреннее / внешнее, видимое / невидимое, плоть / дух, свет / тьма, время / вечность, чистое / грязное. «Выражая те или другие мнения о мире, человек постоянно налагает на него светотеневую сеть общечеловеческих и индивидуальных представлений о добре и зле (хорошем и плохом). Эта сеть улавливает и перераспределяет все сущее: естественные объекты, артефакты, продукты потребления и произведения искусства, людей, их психические свойства и состояния, их сознательные действия (поступки, поведение), их отношение друг к другу, мелкие и крупные события видимых и невидимых миров. Человек оценивает все, что было, есть, будет, может быть и могло бы быть» [Арутюнова, 1984, 6]. Эти наблюдения полностью применимы к тактике Сковороды за тем лишь исключением, что мир интересует его прежде всего в символическом аспекте.

Миры различаются как истинный и ложный. Обительный мир — это мир мнимый, духовный — же истинен. Истина никогда не живет в обительном мире, она страшится его и царствует только среди просвещенных «человѣков». Обительный мир распространяет ложь и, подобно дьяволу, обманывает человека. Человек не должен слушать его враки, ибо мир — лицемер, «лицевѣр», как и бог его дьявол.

Миры различаются как плоть и дух. Они не застывают в своей разделенности, и между ними развиваются сложные отношения, что никогда не приводит к их слиянию. Дух не только выше плоти, а плоть не только вместилище духа. Они постоянно соревнуются, и между ними идет вражда. Дух совершенен, плоть ничтожна и не заслуживает внимания. Только язычники смешивают плоть и дух, презирая его и видя в нем «мечту». Прав был «дивнозритель», пророк Аввакум, который называл «мечтой» как раз все внешнее, т. е. плоть. Плоть это — «сплетенная пльотка, склеенный пѣсок, слѣпленный прах» [Сковорода, 1973, 2, 153], — уверяет философ, создавая единый семантический ряд на основе созвучий.

Доводя отрицание плотского мира до логического конца, он утверждает, что мир — ничто. Оппозиция плоть / дух постоянно принимает разные формы. Например, она переводится в код природы, и становится ясно, что сеять «по плоти» на божественной ниве нельзя, так как нельзя смешивать плоть и дух.

Миры делятся как видимый и невидимый: «Весь мір состоит из двух натур: одна видимая, другая — невидимая» [Сковорода, 1973, 1, 145]. Очевидно, что «невидимость» проявляется в тварях, так как духовный мир скрыт от взора человека. Видимый мир — это лишь «болванеющи» внешности, отражающие невидимое. Они человеку ничего не приносят, кроме горестей и бед. Обительный мир явлен ему, и ничего не стоит его обозреть. Человек видит его красочную тень и грязь, и наружность «шибает» ему в глаз. Незримый мир — это мир Бога, который наполняет тварное начало духом жизни. Оно же, как весь вещный мир, есть рухлядь. «Видимость есть травую, лестю, мечтою и ищезающим цвѣтом, и вѣчная невидимость находится ей головою, силою, каменем основанія и щастіем нашим» [Там же, 177—178].

Таким образом, для определения миров приемлемой оказывается оппозиция чистое / грязное: «Грязь же сія и сволочь тлѣнных фигур натаскана безобразно и беспорядочно, не имущая ни вида, ни доброты» [Сковорода, 1973, 2, 18]. Мир называется болотом мирских скверностей. Грязь мира — это особая грязь, вещественная. Это та самая грязь, которую воспевают адские силы и которую так любит дьявол. Обительный вещественный мир, получающий отрицательные значения грязи, все равно красив. Потому грязь именуется красной: «Все вещество есть красная грязь и грязная краска и живописный порошок» [Сковорода, 1973, 1, 354]. Красота эта внешняя: «Мір сей являет вид благолѣпный. / Но в нем таится червь неусыпный» [Сковорода, 1973, 2, 132]. Мир «блядо-красіем красуется в суетное любодѣяніе очес» [Там же, 94]. Философ называет обительный мир, как и человека, гробом повапленным: «О міре, міре міре украшенный! / Весь притворный, весь гробе повапленный!» [Там же, 69]. Грязная вещественность — это дольная грязь. Духовный мир чист и высок, и трудно до него добраться. Эти же оппозиции взаимодействуют еще с одной: жизнь / смерть. Как пишет Н. В. Злыднева, исследуя творчество А. Платонова, «они могут быть описаны более широкой оппозицией *чистое / нечистое* и отсылают к основной парадигме *жизнь / смерть*» [Злыднева, 1999, 295].

Миры различаются как живой и мертвый. Мир обительный полон мертвых, в нем не сыскать Христа. Этот мир — мертвая внешность, мертвенность стихийная. Мир духовный — это мир Божий, мир живой. Различаются миры как временный и вечный: «Если ж мнѣ скажешь, что внѣшній мір сей в каких-то мѣстах и временах кончится, имѣя положенный себѣ предѣл, и я скажу, что кончится, сирѣчь начинается» [Сковорода, 1973, 2, 14]. Так возникает оппозиция время / вечность: «День наш есть то же, что вечер, ночь, луна. День Господень есть то вѣчное утро,

свѣтъ неприступный, незаходимое солнце» [Сковорода, 1973, 1, 312]. Обительному темному миру противостоит «вѣдро пресвѣтлаго и вѣчнаго мира» [Там же, 368].

Сковорода различает старый и новый мир, называя старый тенью нового. В нем «потопные глаголы» и льстивый язык, подлые, плотоядные, хамские сердца. Новый мир — это новая заря, новое небо, новый свет, новое время. Это невидный внутренний мир. Философ показывает, как происходит обновление мира, когда Бог побеждает сатану и изменяет лицо земли. Тогда ветхий мир исчезает, тьма становится светом, сияют небеса, блистает солнце. Но оба мира — старый и новый — сосуществуют. Старый мир, старое небо и старая земля находятся везде. Нет на свете пустого места, «все наполненно старым небом и землею» [Сковорода, 1973, 1, 311]. Одновременно новый мир пребывает повсюду и соотносится со старым, как яблоня и тень.

Возникает противопоставление веселого Божиего мира и печального мира обительного: «Печаль сего мыра подобна пьяному вину. Печальный, будто пьяный, бывает разслаблен, томный и унылый» [Сковорода, 1973, 2, 158]. Печальный мир, хоть и веселится, постоянно обливается слезами: «Горе ти міре! Смѣх внѣ являеш, / Внутр же душею тайно рыдаеш» [Там же, 132]. Духовный мир одевает душу одеждой веселия. Он «верхушка и цвѣток всего житія», (...) сердечное веселіе, душевная крѣпость» [Сковорода, 1973, 1, 339].

Видимый мир — это злой мир, им владеют злые мысли, невидимый же добрый. Злой мир только «глупомудрым сердцам видится добром — по естеству же своему есть лукавое» [Там же, 312]. Если видимый мир зол, то и человек лукав и несyt, так как обительному миру всего мало. Этот мир «василисковым убо ядом надхнен» [Сковорода, 1973, 2, 64]. Потому счастье, которое несет этот мир, — ядовитый мед. Он привлекает человека «подкрашенными красотами», но под ними скрывается зло, которого должен бежать человек. Ключевой фразой, объясняющей смысл отношений человека и мира, можно считать эпитафию Сковороды, написанную им самим: «Мир ловил меня, но не поймал». Мир, несмотря на свои ухищрения, не властен над человеком, если человек признает невидимое, внутреннее, истинное. В рассуждениях о мире как о духе и плоти, видимом и невидимом, грязном и чистом постоянно выступают пространственные значения.

В мире все сущее «всеминутно» рождается и исчезает, и, следовательно, он не принадлежит человеку: «Ах, все то не наше, что нас оставляет» [Сковорода, 1973, 1, 264]. Тема переменчивости и конечности мира относительно слабо развита у Сковороды. Он говорит о его конечности,

описывает как проходящее, которое есть тьма и смерть. Вспоминает в связи с этим о суетности мира. Зато постоянно противопоставляет внутреннее внешнему, всегда имеющему только отрицательные коннотации.

Только истинный человек умеет взирать на мир «с примѣтою», продирается сквозь внешнее и видеть внутреннее, чтобы обнаружить центр. «Среди всяких знаков, в которых осмысляется совершающееся, особое место занимают представления или понятия внутреннего и внешнего. Это знаки, на основе которых и как бы на фоне которых происходит многое в мифосемиотическом совершении» [Михайлов, 1997, 177]. «Болванящие внешности» мешают человеку взглянуть на невидимое, прикоснуться к чистому и новому. Понятие пустоты, этого важного признака пространства, возникает в размышлениях о старом и новом мирах. Концепт тени, относящийся к кругу пространственных концептов, сопутствует рассмотрению миров в самых разных ипостасях. Миров представляются в движении даже тогда, когда один символизирует другой. В «лесе» символов возникают тропинки, ведущие к высшему знанию. Таким образом, пространственные характеристики двух миров проступают постоянно.

Сковорода, разрабатывая эти характеристики, не прямо примеряет их к миру, а предпочитает исследовать круг значений, связанных с миром через пространственные образы. Описывая мир как пространство, философ прежде всего обращается к коду движения, который постоянно разнообразит. С его точки зрения, мир непрерывно находится в движении. Напомним, что применяет философ этот код и к природе.

Движение мира может быть циклическим, когда мир «то рождается, то исчезает, то убывает, то уклоняется» [Сковорода, 1973, 1, 312]. Это движение есть смена времен года, которая описывается как переход от одного к другому: «Се зима преjde, дождь (потоп) отъиде, отъиде себѣ, цвѣты явишася на землѣ», — не раз цитирует философ Книгу Песни Песней (2. 11—12). Этот же тип движения философ показывает на примере цикла роста растения, которое не умирает, но обновляется и будто меняет одеяние. Цитируя Евангелие, он неустанно повторяет, что в маленьком закрытом зерне скрылась новая солома, «весною наружу выходящая, а вѣчное и истинное свое пребывание в зернѣ невидимо закрывшая» [Сковорода, 1972, 1, 173].

Циклическое движение мира дополняется движением механическим. Когда Вселенная оказывается «машиной мирской» и дух приводит ее в движение, а премудрость задает tempo, то эта машина производит ритмические и механически повторяющиеся движения, не изменяющие ни скорости, ни направления. Таким образом, представления о мире в ас-

пекте движения не однородны и даже противоречивы, что создает многомерность его образа.

Правильность и закономерность движения вступает в противоречие с движением хаотическим, всегда находящимся в сфере символических значений. Миру присущи ненаправленные движения. Мир вечно спотыкается, попадая в лужи, «безпутная и строптивая калуга», в дебри и пропасти. Происходит это потому, что мир перевернут, утратил свой центр и «в задняя» грядет: «Мир есть превратный. Он грядет руками, / Пад ниц на землю, но горѣ ногами» [Сковорода, 1973, 2, 90]. По этому перевернутому миру шествуют люди, и слышится грохот их колесниц, свист бичей. Они нагружены тучными трапезами, издают смрад плоти и крови, идут в «безпутных сапогах» с непокрытой головой, во вретисах. Этот развернутый образ, данный в движении, знаменует волю человека, ведущую в ад.

Определяет философ мир и через противоположность движения. Мир может находиться в покое, быть неподвижным. Как пишет Т. В. Цивьян в связи с трактатом Л. Липавского «Исследование ужаса», «высшая степень *ужасности* — неподвижность мира, в котором исчезают пространство и время, который тем самым лишается свойств и становится однородным» [Цивьян, 2001, 110]. Сковорода не развивает тему ужаса и страха. Он сразу переходит к теме смерти и сна. Его неподвижный мир спит, и сон этот не идет миру на пользу. В отличие от Бога, мир не имеет права на неподвижность, на абсолютный покой. Ему этого не дано, но он спит, «да еще не так спит, как о правѣдникѣ сказано: “Аще падет, не разбѣтся...” Спит глубоко, протянувшись, будто ушибен об нея» [Сковорода, 1973, 1, 136]. Поглаживают его мнимые наставники, уговаривая не вставать. Не спит мир только, когда уловляет в свои сети человека. «Не спит ловец. Бодрствуй и ты», — призывает и предупреждает Сковорода.

Спящий мир легко превращается в мертвеца — так оппозиция жизнь / смерть поддерживает код движения. Философ просит не винить мир, потому что «отнят сему плѣннику кураж, изbodenно око, прегражден путь; связала вѣчными узами туга его» [Сковорода, 1973, 2, 64]. Мир печальный, облитый слезами, скован и неподвижен, потому что на него воздействует человекоубийца дьявол: «Не винен убо мертвец, винен человекѣубийца» [Там же, 65].

Такой мир не слышит призывов Бога, но сам наполнен звуками. Шум природных стихий постоянно «озвучивает» его: «Ярится бурями наш воздух, когда ревут грома, а молнии трясут землю» [Там же, 175]. Всегда слышен «борющихся вѣтров шум», шум моря, которое «восходит и бѣсится». Кроме того, мир издает и другие звуки, приманивая к себе че-

ловека и пугая его. Поют птицы, пустынные, сладкогласные: «Околдунил тебе глас сладкій, сиренскій глас, влекущій лотку твою на камни» [Сковорода, 1973, 1, 264]. Это мирские сирены, от сладкого и ясного пения которых вздымается море и радостно скачет весь мир. Всякий «сирин есть сладкорѣчивый дурак, влекущій тебе к тому, чтоб ты основал щастіе твое на камни том, который не утверждает, но разбивает» [Там же, 265]. Не только мир, но и город полон звуков. Он всегда шумит. Таким его вспоминает Иероним Блаженный, которому кажется, что шумят у него в ушах римские «карневалы» и дамские танцы.

Мир наделен зрением. Его око — это солнце, «благороднѣйшая и прекраснѣйшая тварь». Солнце-око все видит одним взором. Оно всевидящее, недремлющее, великое всего мира око и повторяет себя в себе. От главного ока зависят все другие очи мира, например, око «в животном есть то, что солнце (есть, в мирѣ), что драгоценныи камни в землѣ» [Сковорода, 1973, 1, 396]. Естественно, речь здесь идет о духовном мире. Плотский же мир слеп. Его ослепил сатана, и слепота его есть «мати житейских похотей и плотских сластей» [Сковорода, 1973, 2, 96].

Чтобы усилить противопоставление двух миров и закрепить его, философ прибегает не только к описаниям, но и к художественным дефинициям, во многом основанным на представлениях о пространстве. Создавая дефиниции, Сковорода прилагивает к миру различные варианты свернутого пространства, в которых выделяет те признаки, которыми стремится наделить мир в целом.

Сковорода определяет мир как рай и ад. Мир обительный называется адом и бездной, где царствуют вечная печаль, смущение, отчаяние: «Небо наше есть тѣнь, а Господня — твердь. Земля наша — ад, смерть, а Господня — рай, воскресеніе» [Сковорода, 1973, 1, 312]. Если мир ад, то он связан со смертью и гибелью: «Сія есть земля Египетска и поле Танеос, сирѣчь поле пагубы, и поле мертвецов, и поле жажды» [Там же, 319]. Вообще, мир и мирское мнение — это «свиніям и бѣсам водвореніе» [Сковорода, 1973, 1, 332].

Мир духовный — рай, сотканный из бесчисленных вертоградов. Он человеку конец и надежное пристанище, если человек хранит и соблюдает заповеди Господни. Мир может стать раем, если внутри него Бог. Сковорода пишет, что для мудреца раем будет любой берег, город, земля или дом. «Если, напримѣр, кая-то фамилія, или город, или государство по сему моделью основано и учреждено, в то время бывает он раем, небом, домом Божиим и прочая» [Там же, 147].

Определяется мир внешний, «земляной» — как улица, но улица библейского города: «Мыр есть улица Мелхолина» [Сковорода, 1973, 1, 157].

Отдаленность от центра вызывает образ улицы, называемой Мелхолиной. Это тот локус, где совершается беспорядочное движение, не направленное к центру, т. е. к самому себе.

Аналогично построена еще одна дефиниция. Мир — это торжище блудников шатающихся. К этому ряду дефиниций примыкает еще одна: мир — Иерихон. Это «образ суетнаго міра сего и лестнаго». Так город утрачивает реальные очертания и исчезает с географической карты, становясь образом мира, символизируя мир внешний. Аналогично выступает Рим, который в мечтаниях Иеронима Блаженного видится как «пированія и дамскіи плясанія», где «бѣглые взоры, нѣжные глаза женскіе, шуточныя улыбки, щогольные башмачки, розовые чулки» [Сковорода, 1973, 2, 177].

Не раз философ акцентирует движение, например, когда называет мир медведем, который дьяволом «влеком за ноздри своя». Когда мир чрезвычайно активен по отношению к человеку, то из медведя превращается в волка, который «день и ночь незлобных жрет агнцов», а затем во льва, рыскающего в поисках добычи. Очевидно, что здесь дефинициями мира служат животные, перечисляемые по признаку движения.

Мир получает и косвенное определение из ряда животных. Он бывает не только львом, но и львиной оградой. Так вновь проступают его пространственные измерения в метафорическом плане. Сковорода рассказывает о том, как лев-мир охотится, ограждая дубраву не стеной или рвом, но своими следами. Спрятавшись, он поджидает, когда звери, обходя эту ограду, бросятся на тропу, где нет его следов, но там-то он их и поджидает. Он рычит, пугая зверей: «Как только гладен, так возревѣл» [Там же, 65]. Они, ища «спасительную стезю», в страхе бросаются именно туда, где он прячется. «Здѣ уловляются. Вот врата адова! Здѣ всему міру исход и кончина» [Там же]. Таков и человек по отношению к миру.

Дефиниции мира связаны не только с кодом движения. Мир — это также дом (храм), как дом — это мир [Вагнер, 1980, 22]. Противопоставленные по принципу внутреннее / внешнее, мир и дом в идеале совмещаются, так как дом подражает образцу, т. е. миру [Цивьян, 1999, 31]. Эта дефиниция есть уже у Блаженного Августина, который писал, что вся земля есть дом Бога. Ориген утверждал, что Бог создал мир как один дом [Бычков, 1995, 282].

У Сковороды не только мир предстает домом, но и Бог, и Библия, и человек, его душа, которая есть дом нерукотворный. Так как тело человека — это дом, Бог есть в его доме дом. Дом-тело — ничто, но он содержит внутри себя сокровище, истину, т. е. Бога. Наименование мира

домом отводит мир от «околичностей» и превращает в центр. «Что бо есть система міра сего, аще не храм Божій и дом его?» [Сковорода, 1973, 2, 128]. Однажды философ называет мир увеселительным домом вечного.

Мир — это не только дом, но и страна, страна прокаженных. Называется он оградой, тюрьмой, темницей, острогом, где томятся пленники. Представление о мире-темнице расширяется. Такой мир — и узы, и сеть, и плетень. Вслед за этим возникает образ мира — колодника в темнице. В этом закрытом мире господствуют теснота и узость, свойственные аду, но присущи они и миру, а также греху. Существует узкий тесный ров греха. Потому пещера и бездна, в которой «трудно не потопиться», как в океане, — это мир, а также ад. Мир при этом сам может «упасть» в бездну.

Философ объявляет мир морем. На первый план выходит не его глубина или огромность, а характер движения. Мир бывает морем волнующимся или лживым, основанным на «лжекамнях». «Многомятежное» море «воюется, тяжбы водит, коварничит, печется, затъвает, строит, разоряет (кручинится), тѣнит» [Сковорода, 1973, 1, 335]. Эта дефиниция разрастается, выявляя беспорядочный характер движения, которое оценивается отрицательно. Эта оценка усиливается с введением в морской «пейзаж» человека, что видно из следующего примера: «Мір сей есть великое море всѣм нам пловущим. Он-то есть окіан, о, вельми немногими щастливцами безбѣдно преплавляемый» [Сковорода, 1973, 2, 119].

Мир-море не пассивен по отношению к человеку, тем более, что море это бесноватое. Оно прельщает человека, угрожает ветрами, скалами и «скалками», сиренами и китами: «От камней — претыканіе, от сирен — прельщеніе, от китов — поглощеніе, от вѣтров — противленіе, от волн — погруженіе» [Там же]. Сковорода однажды просит Господа спасти его от этого моря-мира, явно настаивая на значимости внутренней рифмы. Переставая быть морем, мир превращается в бурю, которой следует оберегаться и даже бороться с ней. Этот мотив, как известно, очень долго живет в поэзии. Обращаясь к коду природы, философ именует обительный мир и всякую внешность мимо протекающей рекой.

Мир — это не только море, буря и река, но и орех, червем растленный. Оппозиция внутреннее / внешнее определяет эту дефиницию, которую философ использует практически для всех описываемых им явлений. Она передает идею пустоты мира. Стремясь выразить все его ничтожество, философ именует мир орехом пустым: «Как внѣшность есть пуста, так и мѣра ея» [Сковорода, 1973, 1, 167].

Пространственные измерения активизируются, когда философ антропоморфизует мир и тело человека становится его художественным



определением. Выказывая презрение к человеческому естеству, Скворода тем не менее находит множество сравнений и метафор телесного свойства, но только для внешнего — видимого мира. «Граница физического тела делает его символом, метафорой социальной группы. Тело представляет взаимосвязь между частями организма и организмом как целым. Тело — метафора структурированной системы. Тело — аппарат классификации» [Козлова, 1999, 34]. Через телесный код философ усиливает отрицательную оценку мира, а также возвращается к мифологеме макро- и микрокосма [Топоров, 1997, 471—474].

Мир повторяет строение человека, как макрокосм — строение микрокосма. Мир не только антропоцентричен [Цивьян, 1999, 9], но и антропоморфен. Для Сквороды недостаточно приравнять мир к телу. Философ приписывает миру строение тела. У мира есть нога, пята, хвост, голова, сердце. Солнце выступает лицом видимого мира, огонь которого гасит сатана. Обычно мир — это одна из частей тела, имеющих преимущественно отрицательные коннотации. Часто это бывает пята, подошва, а иногда и хвост. О нем философ ведет речь постоянно, иной раз напоминая, что означает он плоть человеческую. Конечно, мир духовный — это голова. Основанием его выступает мир видимый. Так миру сообщается «непосредственная, телесно-вещественная убедительность» [Вайскопф, 1993, 360]. Человек видит в мире только пята, ногу и хвост, а также чрево. Чрево — бог мира, оно же — «пуп аду, челюсти, ключ и жерло, изbleвающее их бездны сердечныя всеродную скверну, неусыпных червей и клокошущих дрождей и блевотин оных и вод» [Скворода, 1973, 2, 94]. При этом мир остается подножием Божиим.

Как нельзя понять человека, взирая только на его подошву, представить, как выглядит птица, рассматривая лишь ее хвост, так и часть мира не свидетельствует о нем самом: «Из ног его не узнаешь его, развѣ из главы его, разумѣй, из сердца его» [Там же, 125]. Постоянно используя «антропологические» метафоры, философ иногда так их запутывает, что создаются почти гротескные образы, служащие абсолютной свободе смыслов и свидетельствующие о принципиальном равнодушии философа к вещному, телесному началу, а также об относительном равенстве двух миров, макро- и микрокосмоса: «Пяту его блудут, как написано, на ноги взирают, не на самый мир, сирѣчь не на главу и не на сердце его смотрят. Сего ради никогда его узнать не могут (...), из ног его не узнаешь его, развѣ из главы его, разумѣй, из сердца его» [Там же].

Мир, приобретая очертания человеческого тела, обогащается концептом одежды. Два мира противопоставляются через этот концепт, обслуживающий различные оппозиции, но в первую очередь внутреннее /

внешнее. Так передается иллюзорность обительного мира. Он, правда, может на мгновение утратить отрицательные коннотации и стать тогда обветшавшей ризой Господней. Мир духовный же в этом случае выступает телом: «Сей — риза, а тот — тѣло, сей тѣнь, а тот — древо; сей вещество, а тот — ипостась, сирѣчь: основаніе, содержащее вещественную грязь так, как рисунок держит свою краску» [Там же, 14].

Пространственные характеристики мира проступают в определении мира как тени. Мир-тьень не имеет границ, всегда и везде находится при своем начале, т. е. при вечном и невидимом мире. Мир — как тень при яблоне, которая «то преходит, то родится, то ищезает и есть ничто» [Там же, 16]. Философ замечает, что тень есть безделка, а не дело. Называется мир последней тенью. Может он отражать и древо жизни, которое вечно растет и зеленеет. Древо жизни, соответственно, обозначает духовный мир, мир Господень, а также день его. Мир обительный, «дряхлаый, тѣнный и тлѣнный» — это не только тень древа. Этот мир сам способен выступать как древо, но древо смерти. Мир-тьень не стоит на месте и способен преобразовываться в различные формы: «Вчера была одна, днесь другая, заутра третья привидится» [Сковорода, 1973, 1, 311].

Определения мира как тени — одно из самых распространенных. Мир — не только тень Бога и древа жизни, но и всего мира духовного. Потому он однажды назван дымом вечности. Тень исчезает стремительно и погибает, поэтому на мире-тени человек не должен задерживаться. Этот мир «не постоянствует»: «Мір наш, вѣк наш и человекъ наш есть то тѣнь одна» [Там же]. Называет философ мир сном и объявляет его и тень пустыми, выделяя таким образом в этих дефинициях пространственный признак.

Мир — это дьявол, удочка и сети. Он раскидывает сети свои и уловляет «человеков» как птенцов. Соответственно, счастье человеческое — это также сети. Сковорода подробно описывает внешний вид мира-сети и объясняет, что она подобна «вентеру», т. е. желудку: у нее вход широк, а выход узок. Этими сетями дьявол и мир готовы поймать каждого. Здесь дефиницией выступает свернутое пространство, как и в том случае, когда мир называется машиной, определяющей его мерное движение.

Сковорода именует мир «машинищей», «всемирной машиной», или «машинной мірской». Мир составлен из «машинок» и выглядит как «умная всемірная машинища». Ее заводит и чинит Бог, а она задает движение людям, сообщая правильность и верность. Эту машину должен познать человек, чтобы отыскать ее начала. Тут же, почти противореча сам себе, философ замечает, что даже рассматривать машину мира не стоит, не познав естества Божия. Это ни к чему не приведет.

Великая машина мира отнюдь не вызывает у философа восхищения. Обращаясь к оппозиции видимое / невидимое, он предлагает в видимости машины узреть ничтожество. Образ машины-мира детализируется. В ней, как и во всякой другой, находится невидимая пружина, благодаря чему она движется, подобно часовой машине. Иногда пружину заменяет «десятофунтная машинка», которая «ворочает стопудную тяжесть». Часы с их «колесами», качающимися в противоположные стороны, не только «по нашей склонности, но в противную сторону» [Там же, 111], вторят ей. Кстати, этот концепт использовал и Я. А. Коменский [Валка, 1997, 84].

Обительный мир в представлениях Сковороды многолик, на что указывают разнородные дефиниции. Мир выступает не только как улица, лабиринт, море или машина, но и как книга, и книга мрачная, полная всяческих опасностей. Потому она подобна морю. Так сливаются воедино две, казалось бы, несовместимые дефиниции. «Кая польза читать многія книги и быть беззаконником? Едину читай книгу и довлѣет. Воззри на мир сей. Взглянь на род человѣческій. Он вѣдь есть книга, книга же черная, содержащая бѣды всякаго рода, аки волны, востающія непрестанно на морѣ» [Сковорода, 1973, 2, 125]. Развивает философ сравнение двух дефиниций, призывая читателя книги-мира взирать на мир как на беснующийся океан из высокой гавани. Образ мира-книги подерживается кодом человеческого тела. Находятся читатели, блюдущие только пяту книги-мира, на ноги ее взирающие, но не на голову или сердце. Данный пример показывает, сколь сложно построение художественных дефиниций, практически не существующих изолированно одна от другой.

Мир определяется не только как книга, но и как алфавит, т. е. упорядоченный ряд знаков. Иногда алфавит называется букварем. Эти определения не лишают мир той загадочности и тайны, которая ему присуща, когда мир выступает в образе книги. Построить алфавит мира человеку помогает Библия. Благодаря ей человек видит, что обительный мир, как алфавит или букварь, ведет его по пути несчастий, и первые буквы — АБВГ — символизируют несправедные поступки, или же дорожки обительного мира. Так вновь в художественных дефинициях возникает код движения. Алфавит, соответственно, демонстрирует человеку премудрость Божия.

Все дефиниции взаимодействуют между собой и имеют сходные значения. Поэтому мир одновременно — великая машина, море и книга, а также бездушный истукан, идол поля Деирского, которому поклоняются язычники. Самые разные дефиниции мира порой просто перечисляются: «Мыр же есть море потопляющихся, страна моровую язвою прока-

женных, ограда лютых львов, острог плѣнных, торжище блудников, удица сластолюбная, пещь, распалюющая похоти, пир бѣснующихся, лик и коровод пьяно-сумазбродных (...), слѣпцы за слѣпцем в бездну грядуще» [Там же, 108]. Все эти дефиниции адресованы человеку. Мир с человеком лукавит, подобно дьяволу, заманивает драгоценными одеждами, светлыми чертогами, «сладкими» трапезами, позлащенными колесницами. Мир полон пиров, богатств и сластей, обременен «чревонеистовством». Так через код вкуса развиваются темы тщеты и суеты мира, которые философ сводит воедино и называет пароксизмами мирских сует. Для него мир — безрассудный, прельщающий и прельщаемый. Советы мира — это семя смерти сердечной, а сласть его — лютый зверь.

Рассуждая о мире в различных аспектах, представляя его не единым, а двойственным, выделяя в нем как важную составляющую натуру и подробно ее детализируя, Скворода не считает, что мир можно полностью понять, даже когда человек движется по пути познания. Философ предостерегает человека, говоря, сколь трудное это дело — познать мир. Потому всех размышляющих о мире призывает к осторожности: «Теперь скажу вам то же, что вначалѣ: осторожно говорите о мирѣ. Высокая рѣчь есть мир. Не будьте наглы, испытайте все опасно. Не полагайтесь на ваших мыслей паутину, помните слово сіе: “Не буди мудр о себѣ; не мудрися излише, да некогда изумишися”» [Скворода, 1973, 1, 376—377].

Философ не раз повторяет, что рассуждать о мире нужно осторожно и мирно, иначе он пожрет человека, как дракон незадачливых путешественников в одной из его притч, или басен, которая, хоть и чучело, но весьма схожее с житием человеческим.

\* \* \*

Рассмотрев организацию пространства в тексте, обратимся к проблеме текста как пространства. Ее можно представить на материале сочинений Григория Сквороды, определив их пространственные параметры. «Суть же тры мыры. Первый есть всеобщій мир и мыр обительный, гдѣ все рожденное обитает. Сей составлен из безчисленных мыр-мыров и есть великій мыр. Други два суть частный и малыи мыры. Первый — мікрокозм, сирѣчь — мырик, мирок, или человек. Второй мыр символичный, сирѣчь Библиа» [Скворода, 1973, 2, 137].



## Философский лабиринт

«Мир-мыры», «мырик», «символический мир» философ описывает в пространственных измерениях, давая им пространственные дефиниции. Сковорода представляет их взаимосвязанными. Каждый из миров соотносится с остальными двумя. Между ними выстраивается огромное количество связей, пересекающихся и обогащающихся дополнительными смыслами. Переходы от одного к другому сложны и порой неожиданны. Разъять миры чрезвычайно трудно, как и собрать в единое целое. Философ мыслит свои три мира как целое, два из них — мир и Библию — он прямо называет лабиринтом. Сковорода избирает для себя «мифопоэтическую “архетипическую” конструкцию. (...) Подобные структуры не выявлены эксплицитно и подлежат реконструкции (экспликации)» [Левин, 2002, 270].

Чтобы провести эту реконструкцию, подробнее рассмотрим каждый из трех миров. В мире-лабиринте все движется, и это движение постоянно повторяется и возвращается вспять. Мир, исчерченный разнонаправленными путями, «дорожками», обманывает и запутывает человека, и тот не может выйти из него на верный путь спасения, если не обратится к Богу. Мир-лабиринт — это образ замкнутого пространства, в котором можно двигаться «и “вперед”, и “назад”, и “вширь”, и “вглубь”» [Цивьян, 1996, 306]. Лабиринт — это и пути по этому миру. Как известно, в образе лабиринта присутствуют статическое и динамическое начала. Лабиринт может выглядеть как строение или как движение [Там же, 307].

Называя мир лабиринтом, Сковорода имеет в виду мир видимый, земной, плотский. Но и по отношению к миру невидимому, сакральному он употребляет то же определение. Библия, как и ее познание, т. е. путь к ней, выступает у философа лабиринтом. Она определяется как лабиринт священный, Божий, непроходимый. Если человек не способен понять слово Божие, то запутывается и погибает навечно в священнейшем этом лабиринте. В Библию можно войти и «плутать» по ней. Не зная «план лабиринта», «выплутаться из сего узла» невозможно.

Представляя Библию лабиринтом-строением, Сковорода указывает, что войти в нее можно через разные входы. Выйти можно разными «исходами». На пути к познанию священного слова возникает множество дверей. Они открываются только тогда, когда человек осознает славу Божию. Попав в библейский лабиринт, он понимает, что сделал это не напрасно: «хотя в сем не всяку дверь отворить можно непроходимом лабиринтѣ, но уже знаеш, что под тою печатью не иное что, как только

Божіе таится сокровище» [Сковорода, 1973, 2, 28]. Библия-лабиринт имеет свою Ариадну с шелковым «клубом» нитей. Это Раав, освободившая в Иерихоне «шпіонов Иисусовых, обязанною у окна червленною веревкою» [Там же]. Эта веревка вторит нити Ариадны, и она вождь наш в доме Божием, объявляет Сковорода. Рассматривая лабиринт-путь познания Библии, он отмечает, что этот путь-лабиринт не только ведет к истине, но и тайно указывает человеку верное движение. До истины следует «добираться», примечая знаки, расставленные на пути. По ним нужно идти, как по следу, ибо лабиринт то отводит от истины, то вновь приводит к ней.

Не только «символический мир» и «мир-мыры» определяются как лабиринт. Лабиринтом объявляется обряд, который есть путь к Богу. Это «тот лабиринт, который должен был вас путеводничать к милости, отводит от нея» [Сковорода, 1973, 1, 227]. Таким образом, обряд-лабиринт содержит в себе идею затрудненности пути, идею «движения в предельно усложненном варианте» [Цивьян, 1999, 16]. Сковорода сужает определение обряда, данное им самим, и указывает на то, что обряд имеет две стороны — внешнюю и внутреннюю. Именно внешняя его сторона является лабиринтом. Ее нужно преодолеть, т. е. пройти лабиринт, чтобы нащупать истинный путь к Богу. Сразу к внутренней стороне обряда подойти нельзя. Только через внешний лабиринт человек проникает в суть божественной истины. Тогда он раскрывает таящуюся в нем силу Божию, без которой всякий обряд подобен пустоши. Философ находит и другие пространственные определения для обряда. Он есть «нѣкая тропинка», ведущая к тайному. Сковорода показывает в обряде внутреннее и внешнее, разделяя их: «Естли ж сія маска лишена своей силы (значения. — Л. С.), в то время остается одна лицемѣрная обманчивость, а человек — гробом разкрашенным» [Сковорода, 1973, 1, 152].

Таким образом, философ сам предложил один из вариантов описания системы трех миров. Как пишет В. Н. Топоров, «тексты выступают в “пассивной” функции источников, по которым можно судить о присутствии в них (...) модусов, но эти же тексты способны выступать и в “активной” функции, и тогда они сами формируют и “разыгрывают” мифологическое и символическое и открывают архетипическому путь из темных глубин подсознания к свету познания» [Топоров, 1995, 4].

Строение лабиринта у Сковороды определяется связями между тремя мирами, которые в конечном счете становятся определяющими для характеристики каждого из миров. Только в этих связях выясняются особенности трех миров, только в них они существуют. Объявляя Библию, мир и человека тремя мирами, философ не столько объясняет их

строение и значение, сколько рассматривает отношения между ними, таким образом толкуя их смыслы. Извлечь их на поверхность сложно, так как лабиринт философа не только испещрен взаимопересекающимися или параллельными путями, по которым, на первый взгляд, никак невозможно достичь искомого центра. Лабиринт являет собой единое пространство, из которого каждый из миров вычленяется с трудом.

Три мира философа не соположены. Они не простая последовательность, ориентированная по восходящей, направленной к Богу. Они существуют в едином пространстве, которое сами организуют. Мир, человек, Библия не только одинаково именуется мирами, но и совпадают между собой. Читателю мешает пробраться к истине их совмещение. Он начинает двигаться хаотически и не в состоянии выбрать верный путь. Этот выбор затрудняется тем, что каждый из миров способен напрямую общаться с другими, и каждый самостоятельно направлен ввысь. Они все находятся в различного вида зависимостях между собой и с Богом: Бог — человек, Бог — мир, Бог — Библия, человек — мир, человек — Библия, мир — Библия, мир — человек, Библия — человек, Библия — мир. Их отношения разнятся комплексом присущих им значений, которые определяют характер созданной Сковородой системы. Внутри нее миры постоянно соприкасаются между собой, частично совмещаются, чтобы затем вновь разойтись.

Как только выясняется, что каждый мир не одинок, не изолирован и пребывает с другими в едином пространстве, соотношения трех миров все больше усложняются и углубляются. Сковорода ведет бесконечную работу по выискиванию их связей, обнаруживая все новые и новые, ранее трудно различимые, постоянно повторяя, что только в целостном единстве этих связей выявляются смыслы каждого из миров. Философ запутывает читателя в сети этих связей, о чем можно сказать словами В. В. Бычкова: «Нанизывая один символ на другой, он с упоением погружается в поток своих рассуждений. Сам поток ассоциаций, часто оппозиционных, доставляет ему невыразимое удовольствие. Он наслаждается их свободной игрой, их перетеканием одна в другую, их неуловимостью и многозначностью» [Бычков, 1995, 49]. Исследователь говорит это о Филоне Александрийском, но его наблюдения приложимы и к творчеству Сковороды.

Через все его сочинения проходит мысль не только о единстве, но и о равенстве связанных между собой миров, что усиливает запутанность создаваемого ими лабиринта. Сковорода не раз объявляет миры равными. Библия не существует вне человека, овладевающего ее тайными смыслами, проникающего в суть священного. Если узнаешь истину, один

будешь с Библией, говорит философ, настаивая на слиянии человека со священным словом. Преобразившись в человека, Библия объявляется книгой, равной миру, ведущей человека по алфавиту или букварю мира. Сам же человек становится всей Библии концом, центром и гаванью. Мир сближается то с человеком, то с высшими силами. Приняв в себя Бога, человек сам становится Богом, а Бог есть тот же человек. Эти положения могут отрицаться, их заменяют новые, им противопоставленные. Так лабиринт оказывается неустойчивым, ибо способен менять свои очертания.

Лишаясь декларированного равенства, три мира оказываются равными перед Богом. Это сразу меняет их отношения между собой. Мир, например, может занять подчиненную позицию по отношению к человеку, и равенство его с человеком расшатывается. По отношению к миру земному Библия выступает горним миром, так как для нее одной существует Вселенная. Итак, все три мира не занимают четких позиций относительно друг друга. Картина постоянно меняется: они оказываются то равными, то неравными и постоянно колеблются.

Как бы ощущая неуравновешенность построенной им системы, философ непрестанно утверждает единство миров, заключенное в Боге. Это единство на мгновение становится совпадением, и тогда каждый из миров совпадает со Всевышним, а также друг с другом. Так вновь обретается равенство, но ненадолго. Миры снова отталкиваются друг от друга, возвращаясь к предыдущему состоянию. Таким образом, философский лабиринт находится в постоянном колебании и не занимает окончательной позиции.

Этот вечно колеблющийся лабиринт видоизменяется, когда видится сквозь призму оппозиции сакральное / светское. Он начинает вращаться вокруг оси. Все миры несут в себе противопоставление внешнего и тленного с вечным и невидимым. Они состоят из двух неразрывно связанных «естеств». Мир имеет две стороны, человек различается как внутренний и внешний, в Библии есть ложь и истина. Эти две стороны каждого из миров налагаются одна на другую, и тогда происходит всеобщее их удвоение. Есть мир земной, в котором пребывает мир внутренний, духовный. Есть тело «земляное», но есть в нем и другое — тайное. Итак, есть мир и мир, тело и тело, человек и человек — «двое в одном и одно во двоих, нераздельно и неслитно ж» [Сковорода, 1973, 1, 273]. Слово Библии бывает простое, понятное человеку, но оно же есть преграда на пути познания сакральных смыслов, содержащихся в нем.

Раздвоение это длится бесконечно и касается малых тварей и всего космоса, небес и души человеческой. Есть два духа — благой и злой, два сердца — ангельское и сатанинское, две славы — одна — тень, другая —



Феникс. Концепция удвоения распространяется на все сущее. Обращаясь к эмблематике и выводя на обозрение аиста, Сковорода утверждает, что есть, например, простой еродий (аист) и тайный, «сирѣчь Израиль, сверх стихій и сверх самаго тонкаго воздуха, видит тончайшее второе естество, и тамо сей еродій гнѣздится» [Там же, 272].

Итак, в постоянной противопоставленности и совмещении сакрального и светского человек, мир и Библия фокусируют в себе все множество сакральных и светских значений, как бы стремясь к равенству, которое не статично и может исчезать, так как все три мира не занимают одного раз и навсегда данного положения. Они под пером философа будто постоянно вращаются относительно друг друга, что разнообразит их отношения. Например, мир, разделенный надвое, разными своими сторонами поворачивается к человеку и Библии, как и они к нему. В зависимости от этого определяется, какое положение они занимают относительно высшей точки, или центра системы, — Бога.

Лабиринт, создаваемый тремя мирами, не только колеблется и вращается. Три мира могут приближаться к Богу или отдаляться от него, передвигаясь по иерархической лестнице, поднимаясь «наверх» или опускаясь «вниз», меняясь позициями между собой. Так, например, человек противопоставляется Библии как светское сакральному. В другой раз человек являет сакральное начало по отношению к светскому миру и наоборот. Итак, если миры пребывают в неподвижности, то оказываются равными. Как только они приходят в движение, что происходит чаще всего, то между ними возникают отношения иерархического подчинения, которые при этом постоянно меняются. Оппозиция сакральное / светское увеличивает, таким образом, возможности отношений между мирами. Следует заметить, что сам философ, хотя и видит человека реального и мир повседневный, всегда обращен ««внутренним» оком к сакральному. Мир же дольний для Сковороды — «тьнь мира горнего, свод или реестр символических фигур, чья синтагматика подчинена скрытой логике» [Кравец, 2000, 22].

Тайна постоянно колеблющегося лабиринта, в котором происходит поступательное движение и где человек долгое время движется хаотически, может быть разгадана, потому что лабиринт этот покоится на опорной точке, удерживающей его в относительном равновесии и не допускающей до окончательного распада. Эта опорная точка — Бог. Благодаря ему происходит распутывание всех трудных путей лабиринта.

Как вся система трех миров динамична, как все миры находятся в беспрестанном движении, так и опорная точка всей системы, пребывая неизменной по отношению к другим мирам, отмечена движением. Ско-

ворода собирает образы движения не только в Библии, но и наделяет око Божие стремительностью. Как высшую точку движения отмечает его отсутствие — покой Божий. Следовательно, не только все миры внутри себя подвижны, но и их неизменная опора. У Сковороды, как и у Я. А. Коменского, «движение и есть тот момент, через призму которого каждое существо доказывает свою принадлежность к божественному источнику» [Палоуш, 1997, 59]. Бог высится над всеми тремя мирами, в его образе сходятся все их центральные линии. Он центр, или, как сказал бы сам Сковорода, конечный пункт системы трех миров. Философ не склонен к непосредственному описанию и постоянно одно подает через другое. Право на это философу дает не только поэтика, в русле которой он находится, но и завещанное традицией отношение к сакральным ценностям, которые все сходятся в образе Бога. Резкое приближение к нему в культурном сознании эпохи было невозможным.

Указав центр, к которому трудно добраться, если мир настигает человека, вновь обратимся к пути, по которому движется человек. Философ объявляет этим путем Библию, как бы забывая о множестве путей в лабиринте, им самим построенном. Таким образом, не только Христос — путь, но и Библия — путь, путь познания. Это сложный путь со многими парадоксальными отклонениями, остановками, изменениями в ритме и направлении движения. Библия, вобравшая в себя всю правду о мире и человеке, соединяет Бога и человека и столь интенсивно присваивает весь круг сакральных значений, что сама становится им: «Христианский Бог есть Библия» [Сковорода, 1973, 2, 7]. Отношения человека с Богом складываются на пути познания, т. е. в Библии. Следовательно, священный текст возвышается над двумя другими мирами, человеком и земным миром. Так философский лабиринт приобретает иерархичность и структурированность.

Если Бог — центр всей системы, а Библия — путь к нему, то человек, по словам Сковороды, — ее исходный пункт. Он выступает читателем Библии, ведущей к Богу. Не поняв Библию, не познав истины, человек лишается присущей ему двойственности, остается лишь плотским, внешним и не может дотянуться до Бога, ибо его держат плоть, песок, грязь. Вчитавшись в священное слово, человек обретает себя внутренне и становится человеком духовным. Теперь он может шествовать по Библии, двигаться к главному центру. Так окончательно распутывается загадка лабиринта, состоящего из трех миров. Таким образом, Сковорода представляет лабиринт в виде «эллиптической конструкции барочного мира» [Силюнас, 1997, 47], где Библия связывает центр — Бога и исходный пункт — человека как путь, пролегающий между ними.

Теперь ненадолго обратимся к земному миру, в котором обитает человек. Человек и этот мир бывают сходны, когда человек выступает как внешний, «земляной», плотский. Мир, повторяющий очертания человека, чаще всего не самостоятелен и всегда сосуществует с ним. На первый взгляд он реален. В нем бушуют стихии, деревья дают тень, а животные и птицы попадают в сети охотников. Этот мир наполнен вещами и едой. Эти приметы зыбки и как бы ждут момента, чтобы ускользнуть из поля зрения читателя, превратившись в символы, что немедленно и происходит. Философ, утверждая, что мир красив, предостерегает, что он опасен для человека. От мира человеку следует отказаться, ибо здесь его подстерегает враг рода человеческого.

Если Библия — это путь к Богу, то мир есть лукавая стезя, уводящая человека от вышних сил. Мир — путь, но ведущий человека в дебри греха, а затем прямо в ад. Таким образом, этот мир занимает пространство между человеком и Богом, но не то, которое принадлежит Библии. Его пространство светское, т. е. пустое. Конечно, мир, как и человек, имеет двойственную природу. Он не только пустошь и грязь, так как мир этот — Божий. Он портрет Бога, собрание его фигур или знаков, на нем милость Всевышнего. Через этот невидимый мир человек и проникает в другой, высший мир, мир духовный, где, очищенный от всего мирского, вступает в отношения с Богом. Так двойственность мира предполагает два разнонаправленных пути.

Сковорода ведет читателя в свой лабиринт сложными путями. Он одновременно говорит о всех трех мирах, не разрабатывая концепцию каждого в отдельности. Если даже он намеревается это сделать, то все равно сбивается и отходит от первоначального плана, как в диалоге «Кольцо», посвященном миру душевному, где рядом с понятием внутреннего мира развиваются дефиниции Бога, природы, противопоставляются понятия счастья, мирского и вечного, рассматриваются в критическом свете достижения науки. Философ возвращается к одним и тем же темам, разъясняет и убеждает, запутывается, останавливается. Он постоянно движется от сложного к простому, а затем от простого к сложному, преподносит вечные идеи не в величественной простоте, а в необычайной сложности, которая знаменует трудности пути познания трех миров, а также принципы их внутреннего строения.

Сочинения Сковороды можно представить как путь-лабиринт. Описания каждого из миров сплетаются в клубок, вытянуть путеводную нить из которого, представляется почти невозможным. Так язык описания-познания трех миров оказывается сходным с их устройством. Можно сказать, что все сочинения философа являют собой лабиринт-

строение, предназначенный для читателя, должно испытать трудности познания.

Нагромождение сложных образов, библейских цитат, риторических фигур создает множество ложных путей, намекает на выход из лабиринта, созданного философом. Его концепты и образы теснятся, будто отталкивая друг друга, сливаются, создавая мощный хор доказательств существования трех миров. Читатель, проникнув в их смысл, уже забывает, к чему эти доказательства прилагались, и беспомощно бродит в воздвигнутом философом строении, не находя из него выхода. Постоянные перемещения человека не напрасны, так как постепенно оказывается, что блуждания по лабиринту ведут к невидимому центру, к тому самому выходу, который он ищет.

Только пребывая в лабиринте, человек обретает то, что искал, т. е. приходит к пониманию Христовой философии. Происходит это не сразу, так как Сковорода преднамеренно всякий раз уводит читателя от главной цели, полагая, что он еще не провел его по всем возможным путям, что тот еще не осознал истинной своей цели, которая есть познание священных истин. Хотя философ не раз пишет о том, что все нужное легко, а ненужное трудно, он будто забывает об этом своем изречении и выстраивает множество преград и препятствий на пути проникновения в свои произведения.

Философ, создавая свой лабиринт, расставляет на пути познания множество ловушек и ничего не говорит прямо. Его читатель сталкивается с преднамеренными трудностями, так как он ведет его окольными путями, предпочитая кривое прямому. Заводит в тупики, которые по приписанным им смыслам на самом деле обладают прямоотой. Сложностей пути познания невероятное количество, да и Сковорода предлагает не один путь. Такое множество способов познания истины не столько помогает ориентироваться, сколько сбивает с толку, как и положено во всяком лабиринте. Но философ неустанно требует от читателя прохождения всех причудливо прочерченных им путей. Он хочет, чтобы тот находился в беспрестанном движении. Эти пути заводят читателя все глубже и дальше, и когда он наконец понимает, как устроен философский лабиринт, то удивляется тому, сколько же усилий он предпринял, чтобы еще раз понять и прочувствовать то, что знал заранее. Хотя, конечно, читатель должен ощущать, что труды его не пропали даром. Затрудненность пути познания пошла ему на пользу.

Сковорода запутывает читателя, заставляя его двигаться по лабиринту хаотически. При этом он все же дает подсказки, как выбраться из него. «Для того, чтобы в пространстве лабиринта найти путь, открыть его,

необходимы сверхчеловеческие способности, ясновидение, высшее сакральное знание, или хитрость или помощь со стороны сочувствующих» [Топоров, 1997, 497]. К нему философ и ведет читателя.

Все его образы имеют сходные значения, являющиеся ключевыми точками всей системы. Представляя миры в постоянно изменяющихся связях между собой, Сковорода приписывает им движение по кругу. Не изменяясь, они совершают круговое движение, соответственно, постоянно возвращаясь в исходное положение. Эту ситуацию можно описать иначе — к этим ключевым точкам непрерывно подходит множество путей, что и определяет их перемещение. Философ не придает своим рассуждениям однонаправленного движения вперед. Сосредоточиваясь на ключевых точках своего лабиринта, он неизменно шествует по намеченному им кругу, постоянно возвращаясь, каждый раз углубляя их значения, открывая то, что было до поры не явлено читателю. Так в лабиринте намечается еще один тип движения — круговое.

Все пути познания, или пути лабиринта, несмотря на их внешнюю запутанность и разнообразие, однородны по смыслу и ведут к одним и тем же «конечным пунктам». Таким образом, их различия оказываются мнимыми на уровне логическом, но не мифопоэтическом, составляющем важнейший модус сочинений Сковороды. Обратим внимание на то, что аналогично построена народная картина мира. Как пишет Л. Г. Невская, какой бы концепт ни взять за основу, «цельность и единство составляющих картину мира представлений “выведут” и на другие, синонимичные ему, которые и составляют с ним единую парадигму» [Невская, 1999, 123].

Принципы построения трех миров, как и способы их описания в чисто барочном духе, можно назвать единообразным разнообразием. Их философ варьирует постоянно, противопоставляя разнообразие выражения однообразию содержания. Ко всем трем мирам применяются одни и те же дефиниции, концепты, тропы и фигуры, каждый раз принимающие различные значения, но не изменяющие статус каждого из миров. Поэтому они неуклонно стремятся к объединению, которое — как только перестраивается система их описания — в какой-то момент неожиданно распадается. В результате, миры порой делаются просто неузнаваемыми и разводятся друг от друга на значительные расстояния.

Сковорода не только принципиально противопоставляет единообразие разнообразию. Он обращается к оппозиции внутреннее / внешнее, имеющей пространственное значение. Через эту оппозицию возможно описать противопоставление единообразия разнообразию. Единообразие — это внутренний принцип структуры его сочинений, разнообра-

зие — внешний. Философ все время говорит об одном, но каждый раз по-разному. Ситуация несколько усложняется, когда выясняется, что само разнообразие тоже довольно однообразно.

По отношению к каждому из миров философ применяет сходные дефиниции, культурные коды и концепты. Подобно художнику, он использует одни и те же устойчивые образы [Злыднева, 1991, 147—148], как например, по отношению к Богу и Библии, которые выступают как солнце и радуга, как источник и змий. Продолжая архаические традиции отношения к числу как к символу, он выстраивает пропорции, объединяя разное и обнаруживая общее, выявляя принципы построения семантической структуры священного текста [Кириллин, 2000, 21—30].

Рассматривая один объект, Сковорода одновременно применяет к нему множество самых различных способов описания. Почерпнутые из разных сфер, например, высокого и низкого, они не уживаются между собой и постоянно спорят и даже противостоят. Такая противоречивость средств выражения создает впечатление разнообразия — непонятного и немотивированного на первый взгляд. Впечатление это усиливается, так как философ часто использует фигуры перечисления, и через все его сочинения протягиваются длинные ряды не соединимых между собой определений и дефиниций.

Таким образом, разнообразие проявляется, когда философ занят интерпретацией какого-то одного элемента или одного мира. Единообразие же возникает, когда он строит эту интерпретацию по единым принципам, и она относится к одному объекту. Так, например, по отношению ко всему на свете — к Богу и к дьяволу, к человеку и к его мысли, к смерти и жизни — непременно используются концепты зерна и ореха. Через дом описывается человек и мир. Так разнообразие сводится к единообразию, которое всегда готово взорваться и вновь вернуться в исходное положение. «Тетради Сковороды — плод особого многостороннего творения, где каждый элемент неотрывен от другого. Здесь воплощена любимая Сковородой формула “единство во множестве” = “неравное всем равенство”» [Кравец, 2000, 26].

Превращению сочинений философа в своеобразный лабиринт способствует его отношение к тому «строительному материалу», из которого он создает свои умозрительные конструкции, к тем явлениям реального мира, которые у него стремительно символизируются, превращаясь в образы, метафоры, концепты. Над этим материалом он работает очень тщательно, будто отливает своеобразные заготовки, а затем наполняет их различным составом, как бы он сам выразился, «ликвором». Среди них яблони и никогда не виденные им пальмы и смоковницы, басенные

кроты и свиньи, евангельские верблюды и олень, бесчисленное множество птиц, среди которых не только голубь и ласточка, но и удода, и коростели. Философ присматривается к повседневной работе крестьянина, ругает бестолковых докторов и ученых. Все эти приметы реального, т. е. светского, и священного смешиваются. Сковорода не столько стремится одно описать через другое, сколько предлагает читателю решительно все возможные варианты смешения мирского и священного.

Обычно приметы священного и мирского выступают группами, их редко можно встретить поодиночке. Группы эти варьируются и повторяются. Сочинения Сковороды изобилуют ими, что производит впечатление невероятного нагромождения. Философа, однако, это несколько не смущает, так как он стремится усложнить пути познания истины. Поэтому группирует по присущим им значениям также различные приметы земного мира, выстраивая их в некие классы. Ведь все они не самостоятельны и зависимы. Каждая из них существует, опираясь на другую, повторяя ее в себе, а также отражая.

Эта способность примет земного мира приводит к тому, что они могут выступать копией по отношению к другим. Так принцип отражения, лежащий в основе поэтики барокко, сказывается в отношении Сковороды к тому материалу, из которого строится система трех миров. Он описывает этот принцип, не называя его, но выделяя архитипосы и вице-фигуры, населяющие все мироздание. Архитипосы обычно находятся в мире идей, копии (вице-фигуры) — в мире реальном.

Примериваясь к образам, взятым из разных сфер человеческой жизни и одновременно из священного текста, намеренно смешивая высокое и низкое, Сковорода, кажется, выясняет, что к чему подходит и что чему соответствует. Об этом он говорит не раз, но всегда приходит к одному и тому же выводу: все всему подходит и соответствует. Осознавая внешние несообразности, он неустанно экспериментирует с материалом и принципиально соединяет несоединимое, предпочитая «несходные» образы «сходным». Их несоответствие бросается в глаза, к чему философ и стремится. Не однажды он пишет о том, что предпочитаемый им материал внешне не пригоден для его замыслов. Правда, это его не только не пугает. Он видит в этом глубокий смысл, явно уверенный в том, что все идет на пользу его огромному строению и в конце концов прилаживается друг к другу, причем таким образом, что сам материал становится средством выражения его концепции, которая не просто декларируется, но воплощается.

В толще разнообразного материала прокладываются пути проникновения в мир идей, что не сразу понятно читателю. Он, говоря словами

философа, «продирается» сквозь чащу образов, никак не прилаженных друг к другу, а будто разбросанных или невпопад соединенных между собой. Но именно эта усложненность, по мысли Сковороды, способствует восприятию высших смыслов. Она затрудняет их понимание. Добиться этого философ ставит своей целью. Запуская читателя в свой лабиринт, он не только выстраивает противоречивые пути движения к истине, но и наполняет запутанное его пространство многочисленными, никак не соответствующими друг другу признаками вещного мира, что должно отвлечь читателя от движения, остановить, чтобы он постиг их символические значения. Философ же собирает и копит, без устали «натаскивает» все новый материал, создавая все новые усложненности текста, соответствующие препятствиям в лабиринте его сочинений.

Итак, в философском лабиринте Сковороды можно увидеть не только усложненность и запутанность, но и временное равновесие трех миров. Все три мира одинаково испытывают зависимость от главного центра, в чем проявляется их равенство. Есть между ними иерархическая зависимость. Среди этих трех миров явно выделяется Библия, но и она связана с земным миром, с плотским человеком, и сама имеет значения грязи и плоти. Она дышит ложью, мешающей человеку добраться до высоких истин, и потому подобна «непролазному» терновнику. Таким образом, и ее положение не всегда однозначно. Сказать же, кто «главнее», мир или человек, тем более, что в конечном итоге они могут совпадать, довольно трудно. Сделаем предположение, что все же человек — этот исходный пункт системы трех миров, не забывая при этом, что и мир наделен высшими значениями. Эти особенности построения лабиринта, если их осознает читатель, облегчают прохождение по нему.

Видимо, этому способствует та сеть бесчисленных отражений, которая наброшена на лабиринт философа. Он не довольствуется отражением только одной приметы реального мира в другой. Он всегда представляет как то, что отражается, так и то, в чем оно отражается. Отражения устанавливают невидимые связи между тремя мирами, превращают их в единое целое, все части которого вбирают в себя, поглощают другие и в то же время всегда готовы расщепиться и вновь уже в ином отражении повторить самое себя.

Каждый из миров отражается в других двух и сам отражает их. Потому мир и человек соотносятся как макрокосм и микрокосм, потому Сковорода беспрестанно сходно описывает мир, человека и Библию. Например, человек отражает мир и становится маленьким «мирком». Если оком земного мира является солнце, фигура, знаменующая Бога, «тогда не дивно, что человек назван *микрокосмос*, сирѣчь маленькіи мыр» [Сковорода, 1973, 2, 137].



Все миры ведут себя активно, и ни один из них не становится зеркалом лишь для одного другого. Их составляющие отражаются между собой, будто перетекают из одного мира в другой, и порой совпадают, как и сами миры, что усиливает целостность их отношений. Принцип отражения придает им единство. Соответственно, отражений этих бесчисленное множество, вглядываясь в которые, можно реконструировать облик каждого из трех миров, притом каждый раз по-разному.

Такой подход к единству трех миров понятен. Сковорода высоко ставит способность отражения. Каждое явление он оценивает в зависимости от того, насколько оно способно к отражению, так как в нем раскрывается единство мира, полный объем связей, его пронизывающих: «В природе одна вещь другую превосходит или малой своей ценностью возвышает, или заслоняет собой, или при наложении на нее оттеняет, через сравнение, уподобление либо аналогию (...) как бы в зеркале представляет» [Sarbiewski, 1958, 400].

Идея отражения всего во всем скрывает в себе тайну. Так лабиринт философа благодаря сети отражений получается еще более непонятным, чего философ и добивался. Только после того, как читатель предпринимает успешные или безуспешные попытки выйти из лабиринта, он начинает понимать его устройство. Излагая свои идеи опосредованно, философ как бы разделяет известную концепцию М. К. Сарбевского: «...сумма знаний, изложенная непосредственно, это только внешняя заслона, ничего не значащая, наподобие того, как некоторые имеют привычку заслонять картину, нарисованную на медной пластине, или сам алтарь недорогим изображением на полотне, чтобы они не пылились» [Sarbiewski, 1954, 377].

Истинный смысл лабиринта скрыт преднамеренно, так как, «когда мысль раскрыть нелегко, она больше ценится и более заманчива» [Грасиан, 1977, 200]. Открыться читателю этот смысл должен неожиданно, ибо неожиданность Сковорода ценит не меньше, чем тайну. Только путь к этой неожиданности в его сочинениях долог.

Читатель в лабиринте образов, значений, отражений совершает хаотическое движение, но стремится к направленному. Ему не чуждо и движение по кругу. В самом лабиринте различаются колебательное, поступательное и вращательное движения, беспрестанно запутывающие читателя. Построив систему трех миров в виде лабиринта, Сковорода снабдил путешественника-читателя ценностными ориентирами, многократно описав связи между мирами, указав на противопоставленность сакрального светскому. Он предложил ему самому найти ключ к разгадке внутри лабиринта.

Философ, таким образом, видел свою задачу в том, чтобы читатель осмыслил многообразные способы приближения к великим истинам и по-новому сумел проникнуть в их суть. Этому читателю, конечно, было известно великое значение священной книги и антитетические идеи, предлагаемые для обсуждения Сковородой, были им уже усвоены. Но философ вел читателя иными путями, предлагая взглянуть на вечные истины иначе. Сохраняя неизменными их значения, он различными способами воссоздавал их и интерпретировал с помощью символично-метафорического языка. Этот язык, с его точки зрения, наиболее пригоден для описания великих истин, которые никому не даны прямо — к ним нужно суметь подойти.

Сковорода ведет читателя вперед и возвращает назад, находя внутренние связи трех миров, выискивая все новые средства выражения, при этом опираясь на священный текст. Следуя правилам поэтики эпохи, он перекладывает его на язык светский, что заставляло современников и исследователей усматривать в его сочинениях оспаривание библейских истин и даже сектантство. Следовательно, они не могли самостоятельно, несмотря на многочисленные подсказки, ими не увиденные или пропущенные, выбраться из философского лабиринта Сковороды.

Представив три мира философа как лабиринт, описав пути проникновения в смысл его произведений так же, как лабиринт, остановимся на его особой точке зрения на три мира. Видение созданной им системы постоянно и неизменно. В ней ничто не подлежит сомнению, но точка наблюдения, избираемая Сковородой, меняется бесконечно. Он то приближается к какому-либо из миров, то удаляется, то рассматривает кузнечика и мотылька, то планеты. Он скользит взглядом то по одному миру, то по другому, как бы стараясь повернуть их, поставить так, чтобы разглядеть ранее невиданное и представить каждый из трех миров заново, не забывая о данных им ранее характеристиках. Эти операции приводят к невероятной усложненности, ибо одно никогда не следует из другого, а только сочетается, противоположные точки наблюдения при этом совмещаются. Так вырастают противоречивые наблюдения над мирами, без которых их система, может быть, была бы более стройной, но зато утратила бы многозначность.

Философский лабиринт Сковороды может показаться искусственным, надуманным. Способы его построения также могут вызывать недоумение, так как они на первый взгляд постоянно уводят от сути дела. Философ усложняет то, что мог бы сказать просто и кратко. Но для него важнее показать, сколь трудно познать смысл высоких истин. Потому он и толкует их столь запутанными способами. Так возникает контраст между

кругом идей и способами их передачи. Кроме того, Сковорода наполняет свои рассуждения художественным началом, придает им эмоциональность. Потому их принципиальная незавершенность, постоянные переходы от одного к другому становятся эстетическими принципами.

В позиции философа не просматривается отставание от просвещенного времени. Он, знавший суть противопоставления старого и нового, не спешил следовать за своей эпохой и по-своему говорил о том, что вечно, а не временно. Он рассуждал о том, о чем мыслят всегда, во все эпохи, даже в те, которые сакрализуют иные ценности. Делал он это, возвращаясь к давним традициям религиозной философии и предвещая русскую религиозную философию рубежа XIX—XX веков.

Такое свободное движение во времени культуры свойственно не только мыслителю XVIII в. А. Ф. Лосев, стремившийся к синтезу веры и науки, постигал те же три «абсолюта», что и Сковорода: Бог, мир и человек. Сковорода строил свою универсальную систему в том же русле, опираясь на один из наиболее значимых пространственных образов — образ лабиринта.



## Библиография к главе IV

*Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты. Пг., 1917.

Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.

Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.

Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.

Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы любительских театров. М., 1976.

*Ремизов А.* Царь Максимилиан // Театр Алексея Ремизова. Пг., 1920.

*Величковский Ив.* Твори. Київ, 1972.

Драма українська. Випуск перший. У Києві, 1926.

Драма українська. Випуск третій. У Києві, 1925.

Драма українська. Випуск четвертий. У Києві, 1927.

Драма українська. Випуск шостий. У Києві, 1929.

*Сковорода Григорій.* Повн. зібран. твор.: В 2 т. Київ, 1973.

- Українська література XVII ст. Київ, 1987.  
Українська література XVIII ст. Київ, 1983.  
*Konwicki T.* Mała Apokalipsa. Warszawa, 1979.  
*Listy Krasieńskiego do J. Lubomirskiego.* Warszawa, 1965.  
*Morsztyn Zb.* Epithalamium Jmci panu Janowi Mierzeńskiemu // *Wirydarz poetycki.* Lwów, 1910.
- Адрианова-Перетц В. П.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII вв. // *Старинный спектакль в России.* Л., 1928.  
*Арто А.* Театр жестокости // Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992.  
*Арутюнова Н. Д.* Аксиология в механизмах жизни и языка // *Проблемы структурной лингвистики.* 1982. М., 1984.  
*Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976.  
*Бартоминьский Е., Небжеговская Ст.* Языковая картина польского рая и ада // *Славянские этюды.* Сборник к юбилею С. М. Толстой. М., 1999.  
*Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Вопросы литературы и эстетики.* М., 1976.  
*Башинджагян Н. З.* Контуры биографии // *Ежи Гротовский. От бедного театра к театру-проводнику.* М., 2003.  
*Бердяев Н. А.* Судьба России. М., 1990.  
*Богатырев П. Г.* Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // *Вопросы теории народного искусства.* М., 1971.  
*Бусева-Давыдова И. Л.* Пространственное построение в работах Симона Ушакова // *Русская художественная культура XVII века.* М., 1991.  
*Бычков В. В.* Эстетика отцов церкви. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995.  
*Вагнер Г. К.* От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV—XV веков. М., 1980.  
*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1990.  
*Валка Й.* Некоторые категории социального мышления Яна Амоса Коменского // *Человек — культура — общество в концепции Яна Амоса Коменского.* М., 1997.  
*Вдовин Г. В., Лепская Л. А., Червяков А. В.* Останкино. Театр-дворец. М., 1994.  
*Гачев Г. Д.* Содержательность художественных систем. (Эпос. Лирика. Театр.) М., 1968.  
*Гвоздев А.* О смене театральных систем // *О театре: Сборник статей.* Л., 1926.  
*Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощенного ума. М., 1977.  
*Гумилев Л. Н., Панченко А. М.* Чтобы свеча не погасла. Л., 1990.  
*Демин А. С.* О художественности древнерусской литературы. М., 1998.  
*Жинкин Н.* Проблемы эстетических форм // *Художественная форма.* М., 1927.  
*Злыднева Н. В.* Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991.  
*Злыднева Н. В.* Образ тени в балканском искусстве (мифопоэтические аспекты) // *Образ мира в слове и ритуале. Балканские чтения. 1.* М., 1992.

- Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984.
- Кириллин В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI—XVI вв.). М., 2000.
- Коваленко Г. Ф. Художник театра Даниил Лидер. М., 1980.
- Козлова Н. Н. Социально-историческая антропология. М., 1999.
- Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002.
- Корзо М. А. Образ человека в проповеди XVII века. М., 1999.
- Корндорф А. С. Античные образы и мотивы на русской придворной сцене второй половины XVIII столетия: Дисс. на соиск уч. ст. к. иск. М., 2003.
- Кравец В. Разговор о Сковороде. Київ, 2000.
- Куренная Н. М. «Трагедия человека» Имре Мадача — первая венгерская утопия // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002.
- Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре // Всеволодский В. (Гернгресс). История театрального образования в России. Т. 1. М., 1913.
- Левин Ю. И. Текст и пространство: четыре аспекта (краткий обзор) // Антропология культуры. М., 2002.
- Лескинен М. В. Сарматская социальная утопия в этноконфессиональном контексте. Ее истоки и перспективы в первой половине XVII века // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002.
- Локтев В. И. Театральность архитектуры и архитектура театра // Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). М., 1979.
- Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись. К проблеме иконической риторики // Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). М., 1979.
- Мельников Г. П. Специфика утопизма Яна Амоса Коменского // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002.
- Милюгина Е. Мотив пути в древнерусской литературе: семантика и эволюция // Tradycja i inwencja. Wątki i motywy obiegowe w dawnych literaturach słowiańskich. Łódź, 1998.
- Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.
- Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи // Языки культуры. М., 1997.
- Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. М., 1974.
- Мочалова В. В. Низовое барокко в Польше. Драматургия и поэзия // Барокко в славянских культурах. М., 1982.
- Невская Л. Г. Молчание как атрибут сферы смерти // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.
- Пави П. Словарь театра. М., 1992.
- Палоуш Р. Мир Я. А. Коменского // Человек — культура — общество в концепции Яна Амоса Коменского. М., 1997.
- Резанов В. И. К вопросу о старинной драме: теория «школьных» декламаций по рукописным поэтикам // ИОРЯС. Т. 18. Кн. 1. 1913.

- Сазонова Л. И. Идея пути в древнерусской литературе // *Russian Literature*. XXIX. 1991.
- Свирида И. И. Искусство и утопия: год 2440 // *Утопия и утопическое в славянском мире*. М., 2002.
- Свирида И. И. Пространство и культура: аспекты изучения // *Славяноведение*. № 4. 2003.
- Свирида И. И. Садово-парковое искусство в системе культуры Просвещения // *О просвещении и романтизме. Советские и польские исследования*. М., 1989.
- Свирида И. И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века М., 2000.
- Силюнас В. Ю. Творчество Кальдерона: религия, культура и художественный язык барокко // *Религия и искусство: Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19—21 мая 1997 г.* М., 1998.
- Смирнов И. П. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // *Wiener Slavistischer Almanach*. SB. № 28. Wien, 1991.
- Соловьев В. Н. Игра вещей в театре // *О театре: Сборник статей*. Л., 1926.
- Софронова Л. А. «Рождественская драма» Димитрия Ростовского // *Духовная культура славянских народов. Литература. Фольклор. История*. Л., 1983.
- Софронова Л. А. Театр в театре. Русская и польская сцена XVIII века // XVIII век. Сборник 21: Памяти Павла Наумовича Беркова. СПб., 1999.
- Старикова Л. М. Новый источник сведений по истории театра в России XVIII в. (эпоха Елизаветы Петровны) // *Памятники культуры*. 2000. Ежегодник РАН. М., 2001.
- Старикова Л. М. Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. М., 1996.
- Тарасов О. Ю. Икона и книга: о синтезе искусств в эпоху барокко // *Книга в пространстве культуры*. М., 2000.
- Тарханов А. Маленькая ода театральному макету // *Театр*, 1978. Июль.
- Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., 1995.
- Топоров В. Н. Об одном парадоксе движения. Несколько замечаний о сверхэмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // *Концепт движения в языке и культуре*. М., 1996.
- Топоров В. Н. Пространство и текст // *Из работ московского семиотического круга*. М., 1997.
- Топоров В. Н. От автора // *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., 1995.
- Уварова И. П. Сценическое пространство комедии дель арте и опыт его воспроизведения на русской сцене // *Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978)*. М., 1979.

- Филатова Н. М. «История будущего» Адама Мицкевича как романтическая антиутопия // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002.
- Филатова Н. М. От Просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзиньского. М., 2004.
- Фрейденберг О. М. Миф и театр. М., 1988.
- Хорев В. А. Достижения и потери польской прозы «второго круга обращения» // Политика и поэтика. М., 2000.
- Хрестоматия XVII века. М., 1941.
- Цивьян Т. В. Путешествие Одиссея — движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116—148: К мифологеме сада // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
- Цивьян Т. В. Интерьер космоса в интерьере дома // Натура и культура. М., 1997.
- Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999.
- Цивьян Т. В. Леонид Липавский: «Исследование ужаса» (опыт медленного чтения) // Семиотические путешествия. СПб., 2001.
- Цыбенко О. Проза Тадеуша Конвицкого и общественно-политический кризис в Польше 1980-х годов // Политика и поэтика. М., 2000.
- Чаликова В. А. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива // Утопия и культура. Эссе разных лет. М., 1992. Т. 1.
- Чаликова В. А. Страна Утопия. Где она сегодня на карте реальности? // Утопия и культура. Эссе разных лет. М., 1992. Т. 1.
- Чепелевская Т. И. Утопия в словенской литературе XIX века // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002.
- Чистов К. В. Русская народная утопия (генезис и функции народных социально-утопических легенд). СПб., 2003.
- Чудаков А. П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992.
- Чумакова Т. В. «Человек странствующий»: от «хождения» к путешествию // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- Шацкий Е. Утопия // Утопия и традиция. М., 1990.
- Шпет Г. Г. Театр как искусство // Из советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988.
- Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.
- Эрберг К. Цель творчества. Пг., 1919.
- Эткинд М. Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство, время в произведениях литературы и искусства. Л., 1974.
- Якобсон Р. О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990.
- Федас Й. Український народний вертеп. Київ, 1987.

- Janion M., Żmigrodzka M.* Romantyzm i historia. Warszawa, 1978.
- Kadulska I.* Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Gdańsk, 1997.
- Kleiner J.* Zygmunt Krasiński: Dzieje myśli. Lwów, 1912. T. 1.
- Kubacki W.* Leonard — wielki mistrz szabatów rewolucji // Ruch Literacki. № 3. 1960.
- Mościcki H.* Wilno i Warszawa w «Dziadach» Mickiewicza. Warszawa, 1908.
- Nowicki St.* Półwieku czyżca: Rozmowy z Tadeuszem Konwickim. Warszawa, 1990.
- Osińska K.* Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzecki, Wachtangow. Gdańsk, 2003.
- Sławińska I.* Odczytanie dramatu // Problemy teorii dramatu i teatru. Wrocław, 1988.
- Sajkowski A.* Barok. Warszawa. 1972.
- Sarbiewski M. K.* O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. Wrocław, 1954.
- Sarbiewski M. K.* Wykłady poetyki. Wrocław, 1958.





## Глава V

# Память культуры



### «Воспоминания» в культуре

Как известно, традиции воссоединяют прерванные связи различных историко-культурных эпох, хранят давно забытые факты, которые в последующем могут набирать новые значения. Традиции суть «семиотически важный показатель культурной ориентации, присущей тому или иному периоду» [Живов, Успенский, 1984, 204]. Их поддерживают связи между отдельными эпохами, отношения преемственности, облегчающие передачу культурной информации. И традиции, и связи могут описываться в целостном единстве через память культуры. Когда мы говорим о памяти культуры, то предполагаем, что из культуры ничего не исчезает, что она хранит в себе информацию о мире и человеке, о том, как человек осваивает этот мир в самых разных планах. «В отличие от общего движения “гражданской” истории, процесс истории культуры есть не только процесс изменения, но и процесс сохранения прошлого, процесс открытия нового в старом, накопление культурных ценностей» [Лихачев, 1979, 352].

Культуру, наделенную памятью, нельзя представить как страницу, исписанную множеством самых разных сведений, которые можно извлечь в любой нужный момент. Письменные свидетельства, устное предание, изображение, действительно хранят информацию. Но если принимать во внимание только способы передачи этой информации, то культура покажется плоскостной и утратит присущие ей пространственные очертания, предполагающие глубину. Она предстанет линейной, движущейся в одном направлении. Ее тогда лишь исчерчивают цепочки, ведущие от автора к автору, от текста к тексту.

Человек способен забывать, выталкивать из памяти ненужное, но в некоторые особенные моменты его жизни забытое «всплывает». Культура только на первый взгляд способна к забыванию. А. В. Михайлов считает постоянной «неизбежную повторяемость знаков, какие вообще встречались в процессе (развития культуры. — Л. С.), — раз появившись, они, можно предполагать, раз и навсегда входят в мифосемиотический фонд, знаки и мотивы которого едва ли по-настоящему забываются» [Михайлов, 1990, 45].

Откладывая в памяти решительно все, культура всегда способна активизировать то, что вновь бывает востребовано. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что между далеко отстоящими друг от друга эпохами налаживаются активные отношения, хотя между ними нет прямых связей и даже не всегда эти «дальние» эпохи подробно описаны в науке к тому моменту, когда эти отношения реализуются. Научное описание упомянуто здесь не случайно. Оно зачастую бывает толчком к развитию новых особенностей культурных феноменов. Так было, например, с научным открытием Африки на рубеже XIX—XX вв. Тогда мотивы африканского искусства вошли в искусство европейское. Таким образом, и из науки художник порой получает творческие стимулы. Он не мог сам «вспомнить» примитивное искусство народов Черного континента — ему в этом помогла наука.

Память организует культуру в единое целое, где все составляющие связаны между собой, хотя некоторые из них «находятся в покое», а другие активно действуют. Соответственно, они не всегда остаются в таком положении и могут меняться местами. Культура хранит память о себе самой, и авторы последующих поколений и эпох самыми разными путями извлекают из нее то, что им необходимо, притом вовсе не для того, чтобы реставрировать старое, но для новых художественных решений. Культура предоставляет им для этого массу возможностей. Говоря словами А. В. Михайлова, не автор наталкивается на образ, а образ находит автора.

При таком подходе к памяти культуры исчезает представление о ее линейном развитии, пусть непрерывном или отмеченном паузами, остановками и регрессивными ходами. Благодаря памяти культуры можно иначе подойти к понятиям традиции и преемственности.

Каждый культурный феномен, относящийся к разным хронологическим срезам, как и принципы взаимодействия отдельных феноменов, находятся в едином пространстве. Феномен культуры на всех этапах ее развития — не единственный и неповторимый. Он один из множества вариантов уже имеющихся в распоряжении культуры. Очевидно, что

размещаются эти варианты в разные эпохи по-разному. Одни занимают место доминанты, располагаются в центре культурного пространства. Другие образуют фон и выступают на периферии, семантическая значимость которой никогда не исчезает. Центр и периферия не сохраняют навсегда своих позиций.

При таком взгляде на культуру связи и традиции выступают как реализация принципов организации культурного пространства. Они соединяют между собой как его отдельные зоны, так и отдельные тексты, в том числе и во времени. Понятие традиции и связей, таким образом, расширяется. Под него попадают не только проявления прямых культурных связей, осознанных заимствований или обращений к другим эпохам, построенных на «ученом» отношении к культуре прошлого.

Культура всегда помнит самое себя, потому и возникают множественные переключки самых разных традиций, множатся «воспоминания», каждый раз проявляющиеся по-разному. Потому для некоторых эпох, например, для акмеизма, память культуры чрезвычайно существенна, что, например, разрешает Р. Лахман назвать креативность памятью, а воспоминание — даром узнавания культурных знаков. Этот дар узнавания на самом деле присущ культуре в целом.

Мы продемонстрируем его действие на нескольких примерах, учитывая как сознательные обращения авторов к предшественникам или современникам, так и неосознанные. Остановимся на одном эпизоде «Евгения Онегина», который удивительно напоминает сцену из пьесы русского театра XVIII в. Это схождение мы характеризуем как случай, играющий важную роль в культуре. Попытаемся связать век XVIII и рубеж XIX—XX вв., показав, как русская религиозная философия рубежа веков «вспомнила» творчество Григория Сковороды. Хотя многие философы того времени не были знакомы с его наследием, они разрабатывали те же вопросы, что и он, и, главное, — в том же самом ключе. «Воспоминание» участвует не только в создании новых философских и литературных направлений. Оно стимулирует литературную игру, что мы покажем на примере творчества Юлиуша Словацкого, который в своих пьесах непосредственно цитировал Шекспира, выводя цитаты на первый план. Так проявилась литературность романтизма, всегда знавшего цену игре, которая в ту эпоху была важной культурной категорией. Возможно, что происходит сознательное возрождение старинных жанров, уже ушедших в фонд культуры. Так, Юлиан Тувим, в XX в. обратившись к барочным энциклопедиям и «*silvae tegum*», сохранив их аморфную форму, не только осовременивает их, но и переводит в смеховую зону культуры. Точно так же познавательная функция этих старинных собраний

оказывается в ином регистре — Тувим не устает высмеивать непросвещенность и провинциализм.

В названных выше случаях «воспоминание» осознано и активно разработано, но может оно оставаться смутным и неявным, хотя тем не менее определяет семантику текста. Так произошло в случае с Николаем Островским. В его романе «Как закалялась сталь» присутствуют агнографические клише. Обращение к ним никак не могло быть непосредственной задачей автора эпохи соцреализма. Примечательно, что «воспоминание» одного и того же может происходить в разных культурах одновременно. Так, например, сходно активизируется оппозиция человек / не-человек в произведениях утопического типа, как в романе Евгения Замятина «Мы» и пьесе Карела Чапека «R.U.R.».

Совершенно необязательно, что благодаря памяти культуры связываются тексты, резко удаленные друг от друга во времени. Они могут сосуществовать, но различаться местоположением в пространстве. Один текст, например, выступает в его центре, следовательно, входит в его ядро. Другой располагается на периферии или на границе, разделяющей сакральную и светскую зоны культуры. Такое взаимоположение диктует определенные отношения между текстами, что можно продемонстрировать на примере отношения к Библии со стороны школьного театра.



## Священное Писание на школьной сцене

Ядро культуры эпохи барокко — это Священное Писание. Оно определяет характер сакрального круга культуры, оказывает мощное влияние на те формы, которые занимают колебательную позицию между светским и сакральным. В них сопологаются «изреченное Слово и слово, сочиненное человеком, во все времена пытавшимся рассмотреть свою повседневную историю в сакральном контексте библейской истории» [Запольская, 2003, 482]. Словом, сочиненным человеком, можно назвать и школьный театр, который всегда подпитывался священным текстом. Его драматурги создавали тексты о тексте, подкрепляя связи с ним вербальными и акциональными цитатами [Фатеева, 2000, 142].

Видимо, будет неточностью утверждение, что школьные авторы, обращаясь к священному тексту, активизировали память культуры, так как они никогда не отходили от него и постоянно держали в своей памяти. Писание всегда занимало неизменное положение, существовало как опорная точка, определяющая тип культуры. Драматургам не нужно было вспоминать то, что они знали всегда и передавали это знание другим. Они искали путей и способов, как «вспомнить», чтобы еще раз сказать о священном, но так, чтобы не нарушить его границ и не подойти к нему слишком близко.

Изыскивая множество возможностей перевода Писания на язык театра, драматурги главной из них полагали полный отказ от прямого цитирования священного текста. Непосредственно «вспомнить» священное они почти не пытались и всячески демонстрировали невозможность его изображения сценическими средствами, как и переложения невидимого и высокого в визуальный план. Правила построения сюжета и всего сценического действия поэтому выглядели у них как серия культурных запретов. Они определялись высочайшим пиететом, который драматурги испытывали по отношению к священному тексту. Они руководствовались этими правилами, работая над сюжетами своих пьес и ставя их на сцене. Потому запреты становились принципами поэтики, так как одновременно имели религиозное и эстетическое значение. Так культура вторгалась в пространство поэтики. Запреты превращались в нормы художественного языка. Это не значит, что священные события никак не представлялись на сцене, а персонажи школьных драм не цитировали Писание. Они предпочитали «указания-сокрытия» [Н. А. Фатева], которые и были одним из самых важных способов манифестации отношения к священному тексту.

Чтобы передать высокий статус священных событий, драматурги не переносили на сцену евангельские эпизоды, а превращали свои тексты в подступы к нему. Они никогда прямо не цитировали священный текст, особенно эпизоды, в наибольшей степени насыщенные сакральными смыслами. Приближаясь к ним, драматурги одновременно отдалялись от них. Делали они это, выстраивая различные виды сложного цитирования, наделяя цитату богатыми ассоциативными связями. Ее вообще можно было опускать, но вызванные цитатой аллюзии требовалось сохранять. Такие операции были характерны для культуры барокко, умевшего одно передавать через другое, создавать целую сеть взаимных отражений и переключку смыслов.

Налагая запрет на прямой подход к сакральному ядру культуры, слишком резкое приближение к нему, драматурги развивали принцип

вариативности, умело обходя «главное». Видоизменения, которые переживали отдельные эпизоды, попадая на школьную сцену, не были неожиданными. Они не выходили за пределы нормативного языка культуры, который явно требовал «формальной обработанности» [Н. Н. Запольская]. Драматурги не просто переносили эти эпизоды на сцену, но находили для них соответствующее выражение, что никак не влияло на присутствие им смыслы.

Театр представлял сакральные сюжеты, следуя источнику. Предлагая зрителю еще раз пережить священные события, прочувствовать их высокий смысл, театр не повторял их, но создавал своего рода не прямые цитаты. Драматурги также прибегали к косвенному цитированию. В результате возникали имплицитные цитаты, подвергавшиеся языковой адаптации [Запольская, 2003, 482]. О точном цитировании на сцене школьного театра говорить не приходится. Более того, драматурги порой просто подразумевали цитату и, следуя правилам поэтики барокко, от нее отказывались в самый последний момент. Так сказывался не только пиетет перед священным текстом, но и вступала в действие оппозиция видимое / невидимое — невидимое всегда выше видимого. Иногда цитата «прикрывалась» различными дополнениями. Например, развивалось только пред-действие. Зрителям также предлагалось увидеть, что произойдет после центрального эпизода, но сам он на сцене не показывался. Таким образом, авторы пьес выдвигали на первый план окружение потенциальной цитаты, заданное жанром, например рождественской или пасхальной мистерией.

К ядру действия, которое могло бы быть выстроено на основе цитаты, драматурги не прикасались. Цитата не только подразумевалась. В некоторых случаях она появлялась, но в измененном свернутом виде: то как аллегория или символ, то как изображение, вбирающие в себя основные значения этой цитаты. Например, в анонимной рождественской драме XVIII в. сюжет Рождества только упоминается. Зато на сцене спорят между собой аллегорические фигуры — Буйство и Премудрость Божия, развивается антитеза язычества и христианства. Потому здесь представляется жертвоприношение в храме Аполлона, а Рождество только предсказывается. Зато Аполлон сразу падает, и жрецы несут его «ко гробу». Так символически представляется победа христианства над язычеством и, следовательно, смысл праздника Рождества Христова. Аллегоричность этой драмы столь интенсивна, что даже Волхвов здесь заменяют Европа, Азия, Америка, Африка, Европа, чья отрада в «духовных вещах». Она богата хлебом, вином и овощами и первая поклоняется Христу. За ней следует Азия, славящая «вторую персону» преблаженной Троицы. Африка — это та часть света, где находится Палестина и «маль градъ» Вифлеем, где

сам Бог «изволи гостити», выступает третьей. Америка, как новая часть света, имеет основания более других радоваться рождению нового царя: «З новымъ царемъ ликую часть мирская нова» [Драма українська, 1927, 198]. Вслед за этими аллегориями появляется царь Давид, который «красно припѣваетъ». Сближение библейского персонажа с «географическими» аллегориями не казалось тогда невозможным.

Описанная выше ситуация не означает того, что цитата не могла меняться в противоположную сторону. Она разрасталась вплоть до размеров драматического эпизода. Принимала она и усеченный вид. С цитатой можно было производить самые различные операции, но только не переносить в целостном виде на сцену. Так создавался культурный парадокс. С одной стороны, школьный театр никогда не уходил от сакрального ядра культуры, с другой — проявлял значительную свободу в обращении с ним.

На сцене преимущественно ставились мистерии — рождественские и пасхальные, с которыми тесно связаны моралите. Анализ этих жанров наглядно показывает, как драматурги работали со священным текстом. Они не стремились к последовательному пересказу в лицах великих событий, в отличие от католических авторов. Например, в рождественском действе в сборнике «Саргіна Вугана» сказано: «Исполнив величальную песнь, Мария идет на ложе и рождает сына в присутствии Иосифа (он с окладистой бородой, в одеяниях благопристойных)» (цит. по: [Андреев, 1989, 110]).

В немецких мистериях Рождество всегда представлялось наглядно. Следуя словам Евангелия от Луки: «И родила Сына Своего Первенца, и спеленала Его и положила Его в ясли» (Лк. 2. 7), драматург показывает, как Христос рождается под пение ангелов, пока Иосиф бежит за дровами или колыбелью. Он вместе с ними качает колыбель и варит младенцу кашу. Готовят ему пищу и ангелы. Они также греют пеленки и дарят игрушки. Иосиф ссорится со служанками, зовет Марию выпить доброго пива, пастухи ругаются между собой [Резанов, 1910, 381]. Изображалось также бегство в Египет, чего не было в мистериях православного круга. В них также отсутствовало стремление представить приметы повседневности, чтобы приблизить Рождество к зрителю. Драматурги предпочитали аллегорически выявлять смысл великого праздника.

Анализ «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского ясно показывает, как на сцене решалась задача представить Рождество, одновременно его не показывая. Центральное его ядро (Лк. 2. 1—7) отсутствует. Его смыслы свернуты в выступлениях аллегорических фигур, участвующих в антипрологе. На сцене показывается не само Рождество, а противостояние Земли и Неба, их сражение за Натуру Людскую, что наглядно пред-

ставляет проекцию сакральных значений на жизнь человека, преобразившуюся с рождением Христа. Сделав центральный эпизод мистерии невидимым, оставив его за пределами текста, св. Димитрий подразумевает его, окружая ситуациями, в которых просвечивают смыслы этого эпизода.

Драматург обращается к эпизоду пророков, который в западноевропейском театре разросся до самостоятельной драмы [Андреев, 1989, 106—109]. Например, Валаам в ней выступал вместе со своей ослицей, ругая ее и толкая: «Что стоишь, как вкопана, / Скотина неразумная? / Сокрушу пятой тебе / Потроха и ребра все» [Там же, 108]. В «Рождественской драме» св. Димитрия также выходит Валаам. Из могилы его вызывает Любопытство Звездочетское, так как только он может объяснить и растолковать расположение звезд на небе. Валаам говорит, что теперь родится «слово воплощено», после чего Любопытство «честно затворяет гроб» Валаама.

Димитрий Ростовский преднамеренно отвлекается от эпизода Пастырей, не сразу начинает его, а подводит к нему действие постепенно, представляя своих персонажей в повседневных трудах и заботах, явно исходя из слов Евангелия: «В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего» (Лк. 2. 8). Его пастухи нарочито просты. Старый горбат и крив на один глаз, молодой одет в старую «шубионку». Они ходили в город за хлебом, где их занесло на кружало, но и товарищу они не забыли принести гостинцев: «Нутко сядьте ж и сами, поразу напьемся. / Хлеба купили ли» [Ранняя русская драматургия, 1972, 232]. Они боятся идти на поклон к новому царю — вдруг он, как их князь, повелит «у шее вон вести», но все же они собираются, надевают новые лапти и чулки. Пастухи ведут себя как крестьяне, отправляющиеся в город. Их наивность и простодушие остаются неизменными и тогда, когда они приближаются к пещере (вертепу). Они явно сравнивают явленный им священный образ со своим жизненным опытом: «Ето нам, деревенским, zde лежать прилично, / А тебе, Спасителю, етак необычно» [Там же, 236].

Ясно, что Пастыри находятся в отдалении от вертепа. Их отделяет от него заграждение, о чем говорят такие слова: «Постой те же вы здесь (...). Ходем (...). Тихонько отопри» [Там же, 235—236]. По словам пастуха Бориса, заглядывающего в вертеп, там, в яслях, тихо лежит новорожденный, матушка над ним сидит, а рядом стоит Иосиф «стар». Все остальные слушают его, а потом приближаются к Спасителю, подносят дары и произносят приветствия.

Зная традицию представления вертепов, распространенную на родине Димитрия Ростовского, можно было бы предположить, что и здесь



был сооружен вертеп [Софронова, 1995], но скорее всего пастухи взирают на икону Рождества Христова. Заметим, что Я. Штелин в своих «Записках» сообщал о том, что при постановке ростовского действия на сцену выносилась икона. Так или иначе, смысловое ядро «Рождественской драмы» было неподвижным и невидимым для зрителя. О нем лишь повествовал один из пастырей. Семантически отмеченный эпизод, следовательно, лишь подразумевался.

Эпизод Волхвов (Царей) Дмитрий Ростовский, с одной стороны, сблизил с источником, а с другой — отодвинул. Следуя за Евангелием от Матфея (Мф. 2. 2—5), он вводит в действие Посланника «от трех царей». Тот беседует с царем Иродом и его Сенаторами на ломаном языке. Словесный портрет Посланника не только свидетельствует о его «чужеземности», но, помимо этого, создает определенный комический эффект. Следовательно, в эпизоде волхвов, как и пастырей, намечено комическое начало.

Цари появляются перед яслями Христовыми непосредственно после беседы с Иродом, отправляющим их в путь: «За посещение вам благодарю зело, / Землю ми Иудейску проходите смело» [Ранняя русская драматургия, 1972, 248]. Они сетуют на то, что Спаситель дарует людям «порфиры и мяккия одежды», а сам бедствует на сене в глубоком вертепе. Следовательно, и перед царями, как и перед пастухами, находится невидимое для зрителя изображение.

Трудно сказать, как обстояло дело еще в одной пьесе, в «Действии на Рождество Христово». В аргументе его седьмого явления сказано, что Волхвы отдают дары Христу, при этом присутствуют Мария и Иосиф, а ангелы воспевают «Славу в вышних». Волхвы обращаются к Спасителю, принося ему золото, смирну и ливан. Из их слов не следует, что Святое Семейство принимает участие в действии. Оно остается невидимым и неподвижным, потому и в этой пьесе центральное ядро Рождества, видимо, передавалось лишь изобразительными средствами. Вряд ли слова Волхов были обращены в пустоту.

В «Программе Рождественской драмы», опубликованной В. И. Резановым, аллегорические фигуры слагают просвещенные сердца у ясель. Из программы никак не следует, что ясли показывались на сцене. Поэтому В. И. Резанов полагал, что в этой пьесе «участвовала» икона Рождества. Некоторые авторы рождественских мистерий, как Митрофан Довгалецкий в своем «Комическом действии в честь, похваление и прославление», шли еще дальше. Он ограничивался введением царей-астрономов, оказывающихся в родстве с Валаамом. С ним они советуются, сверяя его пророчество со Священным Писанием. Затем встречаются

с Иродом и отправляются в путь. Конечная точка пути на сцене не представлена. Зато показано, как цари возвращаются к Ироду и рассказывают ему о рождении нового царя, в основном, сосредоточиваясь на Вифлеемской звезде, непохожей на все те звезды, которые известны «астрономской хитрости», так как в ней «дивне свѣтитса образъ самой слави» [Драма українська, 1927, 172].

Если Димитрий Ростовский сделал рождественский сюжет видимым только для персонажей, то избиение младенцев он показал в немой картине, представив «убиение отрочат неслышимое, но зримое» и сохранив дистанцию по отношению к священному источнику. Этот эпизод — один из вариантов живой картины на школьной сцене, о чем нам уже приходилось говорить. Митрофан Довгалецкий не показал избияния младенцев и сосредоточился на эпизоде Ирода, «до которого выходит Гнѣвъ и поощряет его, до вскорѣ пославъ вои своя во Вифлеемъ избить дѣти» [Там же, 175]. Этот драматург опустил также плач Рахили. Зато он вывел на сцене Декрет Божий, призывающий Смерть и Дьявола, которые и умерщвляют Ирода.

В пользу предположения о том, что на школьной сцене могли выставляться иконы, в том числе и сокрытые от глаз зрителя, говорит то, что в школьном театре не раз слышалось: «Приидите, отрочицы все зде высуции. (...) Станите пред образом Спасителя Христа, / Отверзите своя зде с вещанием уста / Во правде» [Ранняя русская драматургия, 1974, 130]. Следовательно, иконы выносились на сцену довольно часто, как бы отражая реальную ситуацию вхождения сакрального в светский мир. «Мир Руси издавна старательно “насыщался” знаками святости: взаимопроницаемая друг друга, реальный и семиотический планы “работали” в заданном направлении — в направлении освобождения от земного и имитации неба» [Тарасов, 1996, 76].

Икона на сцене удваивает это движение. Она замещает самостоятельный эпизод, который не мог появиться на сцене в силу своего высокого статуса. Даже оставаясь невидимой для зрителя, икона высвечивает смысл представления, концентрирует в себе и излучает сакральные смыслы действия, в котором участвует. Этот «вещественный и выраженный знак невещественной и невыразимой сущности божества» [Лотман, 1995, 98] выполняет функцию сюжетного эпизода, замещая его.

Драматурги не концентрировали внимание на иконе, как и на смысловом ядре Рождества. Они сосредоточивались на движении к нему персонажей, т. е. оставляли за ними право приблизиться к средоточию святости, к яслям Христовым, изображенным или воображаемым. Движение становилось не простым прохождением персонажей, а осью драмати-

ческого действия. Это было движение ритуализированное, направленное к сакральному, освященное звездой Вифлеемской, которое иногда решительно сокращалось до простого упоминания о нем.

Могла икона вставать на место персонажа, выступать иносказанием, замещать священное имя. В «Успенской драме» Дмитрия Ростовского Богородицу заменяет икона. Судя по ремаркам, икона находилась во гробе: *«Ангели прочим поющим приходят ко гробу и возьмут образ»* [Ранняя русская драматургия, 1972, 189]. В киевском «Действии, на Страсти Христовы списанном» на сцене выставлялся «образ самого Христа во вертоградѣ молящагося» [Драма українська, 1925, 90]. Двенадцать Юношей описывают его, обращаясь непосредственно к зрителю: «Зри, человекѣ, како Богъ возлюбил тебе, / Егда твоя ради любве даде Себе / На смерть» [Там же]. Они последовательно объясняют, что Христос в Гефсиманском саду бодрствует и молится, преклонив колена. Рассказывают, как ангел приносит ему чашу, которую он готов принять за грехи человеческие. Затем «образ самого Христа, страждущего у столпа, поставляется» [Там же, 94]. Юноши подробно повествуют о Страстях Христовых. Также образ Спасителя в терновом венце выносится на сцену, и вновь Юноши рассуждают о нем. Завершают этот ряд образ Спасителя, несущего крест на Голгофу, и образ Спасителя распятого. В поэтических комментариях, их сопровождающих, постоянно слышатся призывы к зрителям взглянуть на них. Выносятся они последовательно, позволяя зрителям увидеть динамику пасхальных событий. Так сближаются изображение и слово, создается их синтез, столь типичный для барокко, но сам пасхальный сюжет на сцене не показывается.

Сворачивая цитату до изображения, школьный театр не нарушал культурных запретов эпохи на показ святых таинств веры. Так он находил новые способы «воспоминания», не прикасаясь к священному и не переводя его в сценическое действие. Иногда перевод происходит на уровне имени. Драматурги переназывают евангельских персонажей, сохраняя за ними комплекс присущих им значений, и только подразумевают их действия и свойства. Не Иисус, а Милость Божия появляется в мистерии «Торжество Естества Человеческого». Естество благодарит ее за освобождение, а Ад между тем «ярится». Это имя не закреплено за Господом окончательно. По мере развития действия Милость Божия преобразуется в Победу Христову, вступающую в сражение с Адом. Победа его крепко «связует» и вдобавок обезглавливает семиглавого змея. Премудрость Божия замещает на школьной сцене Бога Отца.

Таким образом, аллегорические фигуры переводят сакральное имя в новый план выражения. При этом оно окончательно не исчезает. Вводя

аллегорических персонажей, замещающих высшие силы, драматурги прямо указывают: «Премудрость или Богъ» [Драма українська, 1925, 286]. Подобный прием используется не раз: «Яко Любовь — Христос Спаситель наш страждетъ и умираетъ» [Там же, 89]. В этих высказываниях, толкующих смысл аллегорий, раскрывается принцип цитирования, дается ключ к прочтению цитаты.

Не только аллегорические фигуры, но и ветхозаветные префигурации по давно сложившейся традиции подменяли собой евангельских персонажей. Они выступали наподобие цитаты, но только свернутой. Префигурации несли в себе комплекс значений, свойственных евангельским персонажам. Не просто имя ветхозаветного персонажа, но весь комплекс значимых действий, им производимых, событий, которые с ним происходят, приспособлялся к евангельскому образу, который драматурги не имели права выводить на сцену. Префигурации замещали высокое и священное, и эпизоды Евангелия будто скрывались под ветхозаветными событиями.

Ремарки «Действия, на страсти Христовы списанного» подчеркивают, что сам пасхальный эпизод не будет представлен на сцене, что он «показуется и ветхаго завѣта образами и новой благодати изображеніем страданіи Христа» [Там же]. В этом «Действии» на сцену выходит Иосиф Прекрасный, Иов и другие персонажи, прообразующие Христа. В «Торжестве Естества Человеческого» смысл искупительной жертвы Христа также передается через образ Иосифа. Кроме того, вводится параллельный по смыслу эпизод Авраама и Исаака.

Префигурации, аллегии, «переназывающие» евангельских персонажей, эпизоды, в которых они участвуют, сложным и косвенным образом цитируют евангельские события. Более экономным способом цитирования было введение в пьесу вещного символа, имевшего огромное значение и участвовавшего в раскрытии смысла мистериального действия.

В одной «Рождественской драме» на сцену выходило Эхо и рассказывало о том, что Христос родился. В доказательство сказанного эта фигура так заключала свое выступление: «Се принесохъ истекши елей зрима града / И в зимѣ прозябшія цвѣты з винограда» [Драма українська, 1927, 194]. Зритель, таким образом, только слышал о Рождестве от этой фигуры, а также от Ангела, выполняющего роль вестника, но сам эпизод Рождества оставался «за сценой». Его замещало собой не только слово, но и вещные символы — елей и виноградная гроздь. Так план словесного выражения сворачивался и переводился в зримый символ, к которому и привлекалось внимание зрителей. Священное приобретало зримую наглядность, символ вбирал в себя значения евангельских сюжетов.

В «Успенской драме» Димитрия Ростовского Иаков во сне видит богородичный символ — лестницу, о которой ангелы поют: «И восход готов ко небеси, се бо / Лествица з земли до небес досязает, / Ко Богу держает. Лествица дщер ти, а степенни — дела / Добрии» [Ранняя русская драматургия, 1972, 174]. Еще раз значение этого символа объясняет Иакову Ангел: «Та лествица к небеси, имей ко мне веру, / Чрез море-мир к небеси мостом будет миру» [Там же, 177]. В последнем явлении этой пьесы ангелы выходят со «знамениями» Богородицы. Один несет Митру Церкви, объясняя, что она символизирует чистую Деву — Церковь. Другой — «венец раю», ибо Богородица есть рай мысленный. Третий — «крыла ангельский», четвертый — сердце как знак Неопалимой Купины. Следующими шествуют ангелы с ключом от рая, свещой, щитом, руном и другими богородичными символами, как бы обрисовывая недоступный зрителям священный образ с разных сторон.

Аналогичный прием использован в пьесе «Образ страстей мира сего». Страсти Христовы, как всегда, на сцене не показаны, но зато Ангел благовествует о том, что Господь «Смерть смертію во животь претвори во вѣки» [Драма українська, 1925, 387]. Вслед за ним выходит на сцену черед других Ангелов с орудиями страстей. Они несут бич, розгу, веревку, гвоздь, клещи, молот, трость, губку, лестницу, столп, венец и крест и несколько разрозненно пересказывают эпизод страстей. Держа орудия страстей в руках, они даже на них не указывают, и не о них они ведут речь. Ангел с тростью говорит о столпе, к которому привязан Иисус, Ангел с гвоздем — о том, что незлобивого Иисуса ударили в ланиту. Только Ангел с венцом упоминает корону. Все они призывают верующих восхвалять Господа.

Можно утверждать, что слова их направлены не только к зрителям, но и к каждому верующему. Заметим, что в сходной по строению пьесе «Действие, на страсти Христовы списанное» Юноши обращаются не только к зрителям, но и к самому Спасителю, шествующему на Голгофу: «Иисусе уязвленный, градеши, мой камо» [Там же, 99]. Так намечается диалог верующего с Господом.

Драматурги школьного театра создавали запутанные, сложные ассоциативные ряды со своим источником, «запрягивали» сакральный сюжет в имя аллегорической фигуры, в вещь-символ, в котором таился микросюжет, свободно соединяли слово с изображением. Они постоянно использовали метод подстановки, переводили евангельские цитаты в аллегорико-символический план. Передавая сакральные смыслы такими сложными способами, они непременно снабжали их дидактическими рассуждениями, как, например, в «Жалобной комедии об Адаме и Еве»: «Человеческое житие, еже по Бозе (...) имеем и в немъ содержаны быва-

ем, — во оном также все прохладение и радость взыскуем; но обретаем скорбь и беду. Ей, взыскуем в нем меру, но что же обретаем? Несмирение и бран; взыскуем посмешение, но обретаем плач и рыдание: взыскуем в нем здравие, но обретаем болести и недуг» [Ранняя русская драматургия, 1972, 116]. Так вечные сюжеты приспособлялись к дидактическим задачам школьного театра, что существенно дополняло цитаты, извлекаемые драматургами из Священного Писания.

Цитата не только усекалась, сокращалась, переписывалась. Могла она распространяться и переводиться в визуальный план, как в «Жалобной комедии об Адаме и Еве». Лаконичный рассказ о грехопадении (Быт. 2. 7) автор развернул и сопроводил многими подробностями. Цитируя Книгу Бытия, драматург будто тяготился краткостью истории грехопадения прародителей и их изгнания. Он описывает, как беспечно ведут себя в раю Адам и Ева, которая не чувствует никакой опасности при общении со Змией. Ева вступает с ней в светскую беседу: «Змия любимая! Иди же тогда со мною, зане зело желаю то прекрасное дерево видети» [Ранняя русская драматургия, 1972, 120]. Так действие по сравнению с источником разрастается и движется не прямо, а толчками и с торможением. Драматург замедляет его, чтобы зритель успел разглядеть все, что происходит на сцене. Он неожиданно делает вечный сюжет зримым, насыщает деталями и лишает библейской повествовательности.

Суд над Адамом также распространяется. В нем участвует множество персонажей: архангелы Гавриил, Уриил, Рафаил, Михаил, хотя в Книге Бытия назван только Бог. Подает в суд на Адама и Еву сама Змия, обвиняя их в непослушании. Она и притаскивает на суд Адама и Еву, трепещущих от страха. Если в источнике сам Бог ведет беседу с Адамом, то в «Жалобной комедии» его заменяет архангел Гавриил. Правда, в дальнейшем, во второй сени IV действия Бог Отец и Бог Сын вступают в действие вопреки всем правилам школьной поэтики. Их окружают аллегорические фигуры, к ним взывающие, которые также рассуждают о том, что случилось в раю.

Таким образом, «Жалобная комедия об Адаме и Еве» — это развернутая цитата, приближающая к зрителю высшие смыслы прежде всего через зрелищное начало. Высокие истины остаются здесь без изменений, но форма их выражения, как мы показали, свободна от запретов. Бога Отца и Бога Сына не замещают аллегорические фигуры. В этой пьесе цитаты из Книги Бытия разворачиваются, явно театрализуясь. Это еще один способ построения цитаты. Он намечает путь воплощения на сцене высоких истин, противоположный тому, который можно полагать основным. Тем не менее и эта пьеса прочно опирается на свой источник.

Заметим, что не только в «Жалобной комедии» на сцену выходит Бог Сын. В украинской пьесе «Слово о збуреню пекла» прямо сказано: «Потомъ самъ Христось приходитъ и мовить» [Драма українська, 1926, 90]. В русском «Действии о десяти девах, о пяти мудрых и пяти юродивых», цитирующем притчу о десяти девах «в персонах», появляется Христос, отгоняя дев неразумных и призывая мудрых войти во врата рая. Вывода Господа на сцену, драматурги в ремарках иной раз указывали на то, что не Господь, а человек, осмелившийся его представлять, точнее, означивать, участвует в действии. Он выступает «от лица Бога» [Ранняя русская драматургия, 1975, 140]. Эта ремарка свидетельствует о многом.

Разобранные выше косвенные цитаты находятся на уровне сюжета. Драматурги переносили в пьесы и словесные цитаты. Для поэтики того времени знаменательно отношение к готовому слову. Автор распоряжался им, «но только в той мере, в какой безусловно не принадлежащее ему слово позволяет ему распоряжаться собою как общим достоянием или реальностью своего рода» [Михайлов, 1997, 117]. С некоторым преувеличением можно сказать, что школьные драматурги ничего не сочиняли, а брали готовое и переносили в тексты пьес или, точнее, компилировали их, что соответствует общей направленности барокко, которое, по словам А. В. Михайлова, есть «не что иное, как состояние готового слова традиционной культуры — собирание его во всей полноте, коллекционирование и универсализация в самый напряженный исторический момент» [Там же, 168].

Вероятно, позиция драматургов по отношению к сакральному слову объяснялась тем, что, по наблюдениям С. С. Аверинцева, ветхозаветное слово (думается, что и вообще слово священного текста. — Л. С.) принадлежит всякому человеку, говорящему с Богом, что оно «принципиально неавторское слово» [Аверинцев, 1996, 20]. Драматурги испытывали к этому слову пиетет, определяющий характер цитирования. Они вели его по правилам, твердо зная, чего должны остерегаться и какие запреты не разрешают им свободно переносить священное слово на сцену.

Вроде бы из-за высочайшего статуса слова драматурги должны были оставлять его неизменным, но поэтика эпохи требовала явного вмешательства. Драматурги имели право это слово изменять и вводить в иной контекст, украшать тропами и фигурами, но только не наделять дополнительными значениями, противоречащими основным. Готовое слово священного текста, следовательно, переживало некоторые трансформации, так как в новом для него контексте оно встречалось с готовым словом другого вида — словом риторическим.

Попадая в театральный контекст, словесные цитаты не разрушались и не переосмысливались, а лишь интерпретировались, но таким обра-

зом, что интерпретация превышала по объему цитату. Она занимала гораздо больше места, чем сама цитата. Интерпретация при этом не выбивалась из контекста. Произведение барокко, в том числе и школьная драма, являло собой свод-объем, в который входили комментарии, указатели, отсылки к источникам [Михайлов, 1997, 123]. Они не разрушали целостность произведения, а «вдвигали» ее в более широкие пределы культуры.

Словесная цитата, попав в пьесу, задавала ее параметры и структурировала ее. Эта цитата не испытывала неудобства в непривычной среде, оставалась независимой и самоценной, интенсивно влияя на свое ближнее и дальнее окружение, распространяя воздействие на пьесу в целом, поддерживая ее позиции на границе светского и сакрального. Цитата необязательно вступала в диалог с авторским словом и внешне будто сливалась с ним. Она даже могла выпадать из контекста, стоять особняком, но тем не менее она всегда повышала ранг пьесы, так как открывала доступ к миру высоких значений.

Текст барокко, в том числе театральный, отличался, например от современного, особой мозаичностью. Та эпоха предпочитала столкновение, а не стяжение различных языков культуры, и проводилось оно в основном по правилам противопоставления высокого и низкого, мирского и священного. В результате в драматическом тексте «совмещались цитатное и нецитатное пространства» [Запольская, 2003, 488].

Драматурги доносили евангельское слово до зрителей, чтобы в их сердцах оно стало «глубже писанным». Они обходили «в вертограде Божественного писания сюду и сюду», взывали «от Ветхаго и Новаго Завета действию нашему примера подобнаго» [Ранняя русская драматургия, 1974, 317]. Как в научных изданиях, они указывали книгу, главу и строфу Священного Писания, т. е. выстраивали цитаты с атрибуцией [Фатеева, 2000, 122—126].

В «Розмышлянях о мукѣ Христа Спасителя» Иоанникия Волковича перед рассказом Вестника о положении тела Иисуса во гроб сказано: «И снемъ и Иосифъ обви Плащеницею, и положи въ гробе изсечение» (Лк. 23. 53)». Перед выступлениями других Вестников цитируются Евангелие от Матфея и от Иоанна. В пьесе Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» указание на источник цитаты делается иначе. Отроки, уже находясь в пещи, производят слова молитвы из Книги пророка Даниила. Симеон не приводит молитву полностью, может быть, из-за ее большого объема. Кроме того, ее текст был хорошо известен. Он ограничивается напоминанием после первой приведенной строфы молитвы: «И прочая, яко же есть у Дании-



ла в главе 3» [Ранняя русская драматургия, 1972, 167]. Таким путем авторы пьес помогали зрителям, а также исполнителям ориентироваться в соотношении пьес с текстом-источником и демонстрировали их тесные связи с ним. Можно сказать, что перед нами некое подобие научной работы с текстом. Всякие сомнения в происхождении цитаты благодаря ей снимались.

Драматурги указывали источник цитаты и в том случае, когда цитата пародировалась, как, к примеру, в «Комедии униатов с православными» Саввы Стрелецкого. Герои этой пьесы — униатские священники, похваляющиеся своей ученостью друг перед другом. Например, когда Декан рассказывает о годах своего учения, то ссылается на святое Евангелие: «Со і ewangelia powiada sancta» [Драма українська, 1929, 196]. Драматург уточняет эту ссылку, замечая в скобках: Math. Cap. 10. Савва Стрелецкий постоянно делает подобные пометы, отсылая к источникам, например: Псалом 65, Псалом 17, Первое Послание святого Апостола Павла к Коринфянам. Персонажи обращаются со священным словом достаточно вольно. Предупреждая об опасности общения со злыми людьми, они делают неверную ссылку: «С преподобным преподобен будеши, а со строптивым развратишися» (Псалом 17).

Находясь в пространстве пародийного текста, евангельская цитата изменяла свое положение. Так продолжалась давняя традиция церковной пародии, естественно, не утрачивающая своего основного значения. Создавался эффект отчуждения от священного текста, включался в действие механизм двойного прочтения цитаты, чему способствовал ее светский контекст.

Цитата могла появляться в названии пьесы, в диалогах и монологах персонажей. В некоторых пьесах она вкладывалась в уста аллегорических фигур и даже разносилась «по разным голосам», распределялась между ними. Так было в восьмом явлении первой части «Торжества Естества Человеческого». Фигура Побожности в поисках Иисуса восклицает: «Пойду искати многими стезями, / Камо шествова любимий стопами. (...) Пойду на стогни, пойду на калуги, / На распутия, непреходъни Луги. (...) Граду ко граду, ви ли рцѣте, тщери, / Не у вас ли здѣ женихъ на вечери / Радостьну вина чашу исполняетъ» [Драма українська, 1925, 239]. В Книге Песни Песней мы читаем: «Встану же я, пойду по городу, по улицам и площадям, и буду искать того, которого любит душа моя» (Песн. 3. 2); «Заклинаю вас, дщери иерусалимские: если вы встретите возлюбленного моего, что скажете вы ему?» (Песн. 5. 8).

Давалась цитата и неким пунктиром, в косвенных упоминаниях. Во «Властотворном образе человеколюбия Божия» Авель, уже находясь в

аду, вспоминает, как он «от единоутробна жизни лишихся». В пьесе Георгия Конисского «Воскресение мертвых» развиваются цитаты из евангельских притч о зерне, о пшенице и плевелах [Софронова, 1992]. Вопрос Земледела о том, в каком виде люди восстанут после Страшного суда, — это не его собственные слова, а цитата из Первого Послания Павла к Коринфянам: «Но скажет кто-нибудь: “как воскреснут мертвые? и в каком теле придут?”» (1 Кор. 15. 35).

Итак, школьные драматурги всегда указывали на соотношенность своих пьес со Священным Писанием, маркировали эту соотношенность и выносили на поверхность как на уровне слова, так и сюжета. Концентрируясь вокруг знаменательных событий священной истории, они цитировали ее в плане вербальном и акциональном. Постоянно принимая к священному источнику, драматурги никогда не шли прямыми путями. С одной стороны, они непосредственно обращались к священному, так как не нуждались в аллюзиях, скрытых указаниях на свою зависимость от сакрального ядра культуры. Драматурги прямо объявляли об этой зависимости, и их заявления становились частью создаваемого им художественного целого. С другой стороны, евангельские цитаты не механически переносились на сцену, а проходили сложную эстетическую обработку. Сохраняя их значение неизменным, драматурги обращались с ними, как и со всяким готовым словом-высказыванием, попадающим в пьесу, и направляли в русло барочной поэтики.

Цитата становилась органической частью пьесы, которая, как всякое барочное произведение, была построено особо. Каждый ее элемент был подчинен целому, но одновременно он не утрачивал своей самостоятельности. Мастер барокко, в том числе и драматург, не сглаживал, не выравнивал швов между отдельными частями создаваемого им произведения, никогда не делал вид, что оно создано из одного и того же материала. Напротив, он маркировал границы между частями, старательно показывал, что использует, казалось бы, несовместимые источники. Драматург никогда не скрывал «искусственности» своего произведения и не присваивал его себе окончательно.

Поэтому евангельские цитаты выделялись в тексте, занимали в нем особое положение не только в силу своей сакральности. Если они оказывались на уровне сюжета, то чаще всего выступали как цитаты косвенные, усеченные или, напротив, значительно распространялись по сравнению с источником. Если цитаты опускались и только через их окружение зритель мог проникнуться смыслом представляемого на сцене, то они все равно подразумевались. Кроме того, цитаты были исходной точкой жанра мистерии.

На уровне слова евангельская цитата — это прежде всего прямая цитата, хотя и здесь с ней были возможны самые различные операции. Во всех своих вариантах она — непоколебимая основа школьных пьес, определяющая их жанровую структуру, их положение в культурном пространстве эпохи. Может эта цитата быть косвенной и даже невидимой, как в «Мастере и Маргарите» Булгакова, который, опираясь на евангельский текст, приближался к жанру мистерии. В своем романе писатель представляет все ярусы мира, один из которых, ад, срывает с землей, точно так же, как Красинский в «Не-Божественной Комедии». Священная книга всегда присутствует в культуре, поддерживая ее память.

\* \* \*

Очевидно, что не только сакральное ядро культуры вступает в отношения со светскими текстами. Значительные взаимодействия происходят и между светскими текстами. При этом они могут не совпадать по рангу и по значимости, относиться к разным историко-культурным эпохам. Совершенно необязательно, что их авторы осознанно налаживают межтекстовые отношения. Иногда происходят совершенно неожиданные и трудно объяснимые совпадения. Так, видимо, активизируется память культуры. Связи, заимствования, литературные вкусы и пристрастия автора, конечно, играют роль при обращении к тексту, особенно, если он имеет неоспоримое приоритетное положение.

Но бывает так, что вдруг «всплывает» текст давно забытый, притом в произведениях, вошедших в культурный фонд. «Каждый текст не только преобразует сложившуюся литературную ситуацию, но и входит во все множество когда-либо созданных текстов одного плана, принадлежащих к разным областям общения. Это означает, что семантическое строение текста может быть интерпретировано не только как реализация индивидуальных установок автора или как продукт историко-культурного развития, но и в качестве одного из проявлений универсальных, постоянно действующих особенностей человеческого сознания» [Смирнов, 1978, 195].



## Прекрасная Магилена и бедная Татьяна

Исследование пьес московского «охотничьего» театра XVIII в. совершенно неожиданно позволило сопоставить «Акт или действие о князе Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неополитанской» [Ранняя русская драматургия, 1975, 315—356], с пушкинским «Евгением Онегиным». Очевидно, что сопоставление это ни в коей мере не приводит к раскрытию неизвестных ранее генетических связей великого произведения с пьесой самодеятельного театра. Это сопоставление представляется своего рода филологическим кощунством, но тем не менее провести его представляется возможным и интересным. В свое оправдание скажем, что огромные художественные различия между скромным драматическим произведением и пушкинской поэмой мы не принимаем во внимание. Нас интересует только совпадение их сюжетных линий, проступившее, в основном, в одном эпизоде.

Перед тем как показать, как оно выглядит, обратимся к пьесе, чтобы назвать ее источник. Им послужил роман под названием «История о храбром и славном рыцаре Петре-Златых Ключей и о прекрасной королевне Магилене», который проник в Россию через Польшу в конце XVII — начале XVIII в. [Кузьмина, 1964, 187—234]. Он восходит к французскому роману XV в. о Петре, графе Прованском, и о прекрасной Магилоне, королевне неаполитанской. Известен этот роман примерно в семидесяти списках. Это означает, что пользовался он большой популярностью. В 1780 г. этот роман перевели еще раз, но уже с французского. Он разошелся в большом количестве печатных изданий, что еще раз подтверждает отношение к нему читающей публики. Роман этот стал подлинно народной книгой и явно приблизился к пространству сказки. Известно, что его сюжет лег в основу многих лубочных листов [Гудзий, 1945, 375]. На рубеже XVIII—XIX вв. роман о Петре и Магилене опустился на средний уровень культуры.

Он входил в широкий круг чтения и других слоев населения, в том числе провинциальных помещиков, как всякие произведения о храбрых рыцарях или богатырях: «Прочти деревенскому дворянину, который не выезжал из села своего и проводил в нем все время с одними псарями и девками, прочти ему Хераскова Россияду, он многого не поймет в ней, но сражения богатырей ему понравятся, прочти ему после приключения Еруслана Лазаревича, они ему также понравятся» (цит. по: [Пушкарев,

1980, 166]). В XIX в. подобные произведения назывались «романами нашей черни» [И. Снегирев].

Роман о Петре и Магилене адаптировался для сцены не только в России. Приспосабливался он для театра и на немецких сценах. «Во Франции в XVII столетии была лишь попытка поставить на придворной сцене “Историю прекрасной Магелоны” как пышный балетный дивертисмент, весьма далекий, судя по его либретто, от текста старинного бургундского романа» [Кузьмина, 1975, 625].

Пьеса о Петре и Магилене была не первой попыткой вывести на сцену популярных романских героев. Уже на театре царевны Натальи Алексеевны ставилась «Комедия Петра Златых Ключей». Сохранилась она только в отрывках. Судя по ним, пьеса следовала повести в большей степени, чем интересующая нас пьеса «охотничьего театра». Пьеса театра Натальи Алексеевны состояла из двадцати одного явления и включала в себя эпизоды романа, не вошедшие в «охотничью» пьесу на тот же сюжет. Вслед за этой попыткой инсценизации состоялась другая. «Акт или действие о князе Петре Златых Ключах» играли в тридцатые-сороковые годы XVIII в. в Москве. Это одна из самых интересных во всех отношениях пьеса, поставленная в те годы.

Акт о Петре и Магилене — это пьеса о любви, которая глубоко уязвляет сердце человеческое. По словам Купидона, открывающего антипролог, с того момента, как человеком овладевают чувства, «вся мысль пременится, / храбрость, мужество, слава к любви обратится» [Ранняя русская драматургия, 1975, 315]. Купидону вторит Венера: «Знаешь, какую я силу амурну имею? / Кое исполнить сердце любви не умею? / Распушу горящи пламень, при ветре великом, / разсыплется оной огонь во свете толиком» [Там же, 316]. «Сила амурна» сближает главных персонажей пьесы — Петра и Магилену. Они преодолевают все несчастья и в конце концов соединяются. Им навсегда дано счастье взаимной любви. Оно окрашено одинаково и не приобретает дополнительных оттенков. Чувства влюбленных не претерпевают изменений. Они не сомневаются в них даже тогда, когда их разъединяет роковой случай. Эта пара — носители чувства неотрефлексированного и постоянного. Магилена выступает не только объектом чувств, она сама стремится к Петру и выступает инициатором их первого свидания, делает первый шаг навстречу. Она, конечно, не первая заявляет о своей любви, но с ответной страстью слушает признания Петра.

Линия их любовных отношений построена довольно сложно. Петр влюбляется в Магилену по портрету, еще находясь во Франции. Он взирает на портрет и видит перед собой солнце, надеясь, что «озарится» им

по приезде в Неаполь. Петр отправляется туда «на учрежденное к бою место, где многих ковалеров побил» [Там же, 327]. После турнира происходит его первая встреча с Магиленой, обратившей на него благосклонное внимание. Представляясь королю в присутствии Магилены, Петр не называет себя и говорит только, что он «французского, государь, королевства житель, / королевских дуелей охотны смотритель» [Там же, 330]. Приняв от короля «знатные» подарки, Петр участвует в банкете, устроенном по случаю турнира. По совету короля направляется к Магилене — так состоится их первая встреча наедине. Реплика гласит: «*Петр отходит к королевне, потом выходит королевна*» [Там же, 332]. Он говорит ей, что человек он «простородны и во всем негодны» [Там же, 333], вдобавок иностранец. Только потом начинает свою лирическую партию: «Счастлив бы я человек мог назватца в свете, / чтоб всегда разговаривать в вашем кабинете» [Там же, 334]. Влюбленные еще раз встречаются в саду и решаются на побег, во время которого разлучаются. Петр готов лишиться себя жизни, Магилена уходит в монастырь, но, конечно, не навсегда. Именно в монастыре персонажи встречаются и уходят оттуда навстречу своему счастью.

Попытаемся сравнить эту пару, переживающую великую любовь на старинной сцене, с героями пушкинского романа — Татьяной и Онегиным. Если чувства Петра и Магилены определены сразу как взаимные, то тема любви Татьяны и Евгения ведется по принципу зеркального канона. Татьяна, начав тему любви первая, не изменяет ей, хранит свое чувство, подобно Магилене. Евгений же, вступивший в этот канон только затем, чтобы дать отповедь Татьяне, переживает переход от равнодушия, с которым он встретил признания Татьяны, к глубокому чувству. Она не отвечает ему взаимностью, хотя и говорит о своей любви в ответ на признание Онегина. Любовь парит над героями, но не соединяет их. Они разведены с самого начала — так они и уходят со страниц романа. Праздничный и оптимистический XVIII век не знал ни на сцене, ни в литературе безответной любви, оттенков чувств, тонких или неожиданных переходов. Его герои влюблялись сразу и навсегда. Их всегда ожидало счастье, которого они непременно добивались.

Несмотря на существенные различия в ведении темы любви старинным драматургом и Пушкиным, некоторые соответствия все же здесь наблюдаются. Активность Магилены как бы предшествует отчаянному поступку Татьяны, которая первая открылась в любви к Онегину. Они обе охвачены неожиданным чувством, не сразу понимают, что с ними происходит, пугаются своих порывов.

Есть и частные совпадения, которые нельзя считать значимыми, но все же их следует отметить. Онегин, как и князь Петр, прибывает изда-

лека. Он также чужой, на что обращают внимание соседи: «Сосед наш неуч; сумасбродит; / Он фармазон; он пьет одно / Стаканом красное вино» [Пушкин, 1949, 38]. Магилена и Петр встречаются после турнира на банкете, устроенном королем. Онегин и Татьяна — в доме Лариных. Следующая встреча обеих пар происходит в саду: «Но наконец она вздохнула / И встала со скамьи своей; / Пошла, но только повернула / В аллею, прямо перед ней / Блистая взорами, Евгений / Стоит» [Пушкин, 1949, 77]. «Князь Петр по приказу Мамки потаенно приходит в королевской сад» [Ранняя русская драматургия, 1975, 337], где влюбленные «вечным любви обязуются союзом» [Там же], целуются, а Купидин «простреливает» их сердца.

Анонимный драматург XVIII в. и Пушкин, возможно, избирают традиционные романские локусы — дом (дворец) и сад. Домашний вечер у Лариных, конечно, лишь типологически соответствует banquetу, устроенному королем неополитанским. Драматург следует за рыцарским романом, Пушкин пишет роман в стихах, создавая «энциклопедию русской жизни». Для автора пьесы о Петре и Магилене разнообразить место действия было довольно сложно, но тем не менее он переносит его из одного локуса в другой.

Шестое явление пьесы происходит в спальне Магилены. Она находится во власти неведомого чувства, которое сама называет «новой несносной злостью». Томления любви Магилена переживает не в одиночестве. Рядом с ней ее верная Мамка. Появление героини с наперсницей не является изобретением автора романа или драматурга. Подобная ситуация восходит к уже давно устоявшейся античной традиции. В «Энеиде» Дидона доверяет наперснице, своей сестре, страсть к Энею. Оттуда данный эпизод перешел в средневековую литературу. Как пишет А. Д. Михайлов, диалог героини и наперсницы является почти что обязательным атрибутом рыцарского романа [Михайлов, 1974, 58]. Эта ситуация воспроизведена и в русском переводе романа о Петре и Магилене.

Есть эта ситуация и в пьесе, хотя обычно персонажи такого статуса, как Мамка, даже не имеют права голоса. Они лишь выполняют приказания и поручения, а затем сообщают об их выполнении. Мамка же вступает с диалог со своей госпожой и даже приобретает слабую характеристику. Она не только выражает заботу о своей воспитаннице, вверенной ей с детства, но и возражает против ее необдуманных, как ей кажется, поступков, а также помогает встретиться с князем Петром.

В аргументе шестого явления сказано: «В сем явлении сидит Магилена на постеле» [Ранняя русская драматургия, 1975, 334]. Судя по приветствию Мамки, еще раннее утро. Магилена сообщает что «опочивала

(...) не очень здорово» [Там же]. Так начинается тема любви-болезни, идущая от Овидия и воспринятая средневековым рыцарским романом [Михайлов, 1974, 55]. Магилена испытывает странный недуг: «Отчего в моих силах так я ослабела / и тяжко весьма ныне заболела, / В трепетании сердца раздробила кости / от таковой новой несносная злости. / Трепещутся жилы, корпус каменеет, / и во гроб вселится, думаю, приспеет» [Ранняя русская драматургия, 1975, 335]. Она описывает свою непонятную болезнь с тем же тщанием, что и отходящие в вечность государи. Вот как похоже жалуется на свою смертную, но не любовную болезнь царь Атигрин: «Болезнью тяжкою весьма обложены, все мои уды уже раздроблены. Весь ум мой помрачен, трепещут составы, напиток знат приходит смертные отравы» [Ранняя русская драматургия, 1976, 207]. Магилена все же догадывается о причине своих страданий, но не сразу может ее назвать: «...ни днем, ни нощию покоя не знаю, / Когда про него вспомню, сердцем умираю» [Ранняя русская драматургия, 1975, 335].

Услышав такие страшные слова, Мамка пугается и советует принять лекарства (в другом списке — напитки), но Магилена отказывается. От ее болезни не поможет никакое снадобье. Помочь ей встать с одра можно только назвав имя прекрасного французского кавалера, который в ее «сердце так показался милы». Она посылает Мамку к Петру, та упирается и не спешит искать загадочного кавалера, а только бранит несчастную влюбленную королеву. Ведь она полюбила «иностранново», что ее недостойно. Так вновь возникает тема чужестранца, на которой настаивает и сам Петр. Мамка решительно заявляет: «Не могу я истинно сей ваш приказ зделать» [Там же]. Магилена падает на постель замертво. Тут Мамка спохватывается и бежит «проведывать» Петра и скоро возвращается с перстнем в руках. Магилена счастлива и ждет, когда Петр «лучею» своей прекрасной персоны озарит ее. На нее вновь сыплются упреки Мамки за «неполитичное» поведение и неприличные слова. Но как только Магилена угрожающе вспоминает про гроб, в который Мамка будто желает ее «заключить», та окончательно сдается и обещает ей верно служить.

Разговор Татьяны с няней происходит в спальне, как Магилены и Мамки: «Не спится, няня: здесь так душно! / Открой окно да сядь ко мне» [Пушкин, 1949, 62]. Также сходно время их беседы: «...между тем луна сияла / И томным светом озаряла / Татьяны бледные красы, / И распущенные власы, / И капли слез, и на скамейке / Пред героиней молодой, / С платком на голове седой, / Старушку в длинной телогрейке (...). Она зари не замечает, / Сидит с поникшею главой» [Пушкин, 1949, 72]. Няня замечает, что Татьяна вся горит и, видно, нездорова, хочет окропить ее



святой водой, как Мамка Магилене торопится дать лекарства. Татьяна просит: «Ах! няня, сделай одолженье. — / Изволь, родная, прикажи (...) — Итак, пошли тихонько внука / С запиской этой» [Пушкин, 1949, 73]. Та, как и Мамка Магилены, недовольна, но потом уступает настояниям Татьяны. Татьяна в письме, которое просит передать, делает искреннее признание. Магилена же хочет узнать только имя своего героя. Между ними и их избранниками медиатором выступает няня (Мамка).

Более знаменательны совпадения в характеристиках Магилены и Татьяны. Прекрасная Магилена начинает ряд тех русских героинь, которые действуют вразрез с этикетом, ведут себя «неполитично». Она первая начинает тему любви, сама стремится увидеться с возлюбленным. Также поступает бедная Татьяна, всегда высаящаяся над этим рядом. Именно тема любви объединяет два совершенно различных произведения. Их сюжеты разворачиваются по-разному. Но сцена Татьяны с няней (глава третья, XVII—XXI, XXXIV—XXXV) и Магилены с Мамкой (шестое явление) сходны. Не только пара персонажей — юная влюбленная и наперсница — и то пространство, в котором они пребывают, но и тема любви-болезни объединяют их.

Пушкин, создавший образ Татьяны и прочертивший линию ее отношений с Онегиным, никак не зависел от неизвестного драматурга или литературного источника его пьесы. Это сходство можно было бы объяснить приверженностью великого поэта к народной словесности, который в «Руслане и Людмиле» выказал знание народных повестей о Бове королевиче и Еруслане Лазаревиче, имеющих романную основу, о чем подробно пишет Л. Н. Пушкарев в цитируемой нами работе «Сказка о Еруслане Лазаревиче». Возможно также, как уже говорилось, провести прямую линию к античности от разобранных нами сюжетных ситуаций и в таком случае захватить в поле зрения и Шекспира, который ввел в действие «Ромео и Джульетты» Кормилицу. Между ней и юной героиней, как между нашими парами героев, происходит знаменательный диалог. Джульетта хочет узнать у нее, «кто тот синьор», что не танцевал на празднике, и приказывает: «Поди узнай. — И если он женат, / То мне могила будет брачным ложем» [Шекспир, 1958, 337]. Кормилица возвращается с вестью о том, что это Ромео Капулетти, «сын вашего врага, — один наследник» [Там же]. К Ромео Кормилица приходит во второй раз с предупреждением о том, что «оплести такую благородную девицу будет очень неблагородным поступком» [Там же, 59]. Она соглашается помочь юным влюбленным соединиться в браке, то есть имеет функцию медиатора, как Мамка Магилены или няня Татьяны. Эта функция значительно усложнена комическим началом, которое выявля-

ется в диалогах Кормилицы с матерью Джульетты, но не проступает при ее взаимодействии с главными героями. Подобные аналогии свидетельствуют о том, что в пространстве культуры существуют универсальные мотивы, всякий раз наполняемые новыми смыслами.

В связи с Шекспиром сделаем небольшое отступление. В репертуар «охотничьего» театра входит «Комедия об Индрике и Меленде». В ней активно развивается любовная линия, но здесь чувства юных героев встречают невероятные препятствия со стороны окружения. Меленду хочет взять замуж отец Индрика. Вместе со своими приближенными он задумывает страшный обман — перед Индриком он делает вид, что умерла Меленда, а Меленде показывает тело умершего Индрика. Эта сюжетная линия имеет сходения с «Ромео и Джульеттой». И там, и здесь вводится мотив мнимой смерти, которую принимают за настоящую. У Шекспира наступает трагическая развязка. В русской старинной пьесе обман раскрывается, персоны возвращаются к жизни, из которой на самом деле и не исчезали. Так преодолеваются препятствия на пути к их соединению.

У Шекспира брат Лоренцо готовит снадобье для Джульетты, от которого «Биенье пульса сразу прекратится, / Ни теплота, ни вздох не обличат, / Что ты жива, и розы на ланитах / и на устах подернет бледность перла» [Шекспир, 1958, 3, 101]. В «таком подобье странной смерти» [Там же] Джульетта должна пробыть сорок два часа. Если она сама желает такого страшного испытания во имя любви, то героиню старинной пьесы, Меленду, опаивают сонным зельем. Ее кладут в зарешеченный гроб и показывают возлюбленному Индрику, который неистово оплакивает ее. Он, кстати, сам уже пережил мнимую смерть. Перед нами устойчивый мифологический мотив, представленный сходно, но разрешенный различно.

Говорить о знании Шекспира в Москве середины XVIII в. не приходится. Очевидно, этот мотив — общий для средних веков, Ренессанса и барокко, пришел из романа, послужившего источником пьесы. Назывался он «Гистория о великомочном рыцаре Гендрике, курфистре Саксонском и о приизящной Меленде, дочери Людвики, курфистра Бранденбургскаго». Был переведен с польского и известен в нескольких списках. При переложении для сцены, как и в случае с романом о Петре и Магилене, роман претерпел сокращения, но основная его линия была перенесена на сцену полностью. Главная героиня, Меленда, подобно Магилене, также выступает искренне любящей, способной перенести любые лишения во имя любви. Она счастливо соединяется с Индриком.

Вернувшись к неожиданному совпадению ситуаций пушкинского романа и пьесы старинного театра, еще раз скажем, что вряд ли эпизод

Татьяны с няней непосредственно находится на некоей прямой линии, той, которую начал Вергилий, и которая прошла через творчество Шекспира и вдруг возникла в московском «охотничком» театре. Может быть, эту линию и можно прочертить, но с большой осторожностью и обязательно помня о том, что «искать реминисценции не обязательно, (...) мотивы в искусстве распространяются и помимо непосредственных контактов одного произведения с другим» [Уварова, 2002, 111]. Это высказывание знаменательно.

Реминисценции, которые порой читаются как прямые заимствования или как дань античности, XVIII веку, имеют свои пути, не поддающиеся описанию через непосредственные контакты авторов и текстов. Пушкина при создании «Евгения Онегина» вел его собственный художественный опыт, огромная способность к погружению в память культуры. У такого поэта не могло быть однозначных отношений с искусством. За каждым художником всегда есть право интуитивно налаживать связи отдаленных эпох, в том числе и в частности. Интуиция — проводник Пушкина в пространство культуры. «Может быть, в ряде случаев имеет смысл предполагать скрытый и от самого поэта уровень, создающийся спонтанно и независимо» [Цивьян, 1971, 277].

\* \* \*

Существуют и другие варианты историко-культурных «воспоминаний». Автор может обращаться к конкретным текстам осознанно и не скрывать своих с ними связей. Он может выдвигать их на первый план, декларировать их. Делать прямые указания на эти связи, называть имя автора, с произведениями которого он входит в контакт. Во всех этих случаях происходит активизация памяти культуры, при которой автор занимает самостоятельную позицию. Он сознательно находит свои «источники вдохновения», опирается на них и всегда готов раскрыть читателю свои способы работы с ними. Он хочет, чтобы тот узнал его источники.

Когда между произведением и источниками существуют значительные пространственные и временные разрывы, тогда становится очевидным стремление следовать образцам прошлого. Это стремление может реализоваться как цитирование этих образцов на уровне акциональном и вербальном. Так из памяти культуры извлекаются некоторые темы, осколки сюжетов, отрывки монологов. Они приспособляются к новым условиям и «прилаживаются» к авторскому тексту, условием существования которого оказывается принятие этого чужого, переплетающегося со

своим. Извлеченное из культурного фонда чужое обычно занимает высокое место в литературной традиции. Это не значит, что это место сохраняется за «чужим» в новом литературном контексте. Чужое может оказываться, например, на сюжетной периферии, отдаваться второстепенным героям. Так автор в самых разных пластах текста сплавляет свое и чужое.



## Великие образцы Юлиуша Словацкого и Зыгмунта Красиньского

Подобная тактика присуща эпохе романтизма, провозгласившей индивидуальность стилей. Романтизм, может быть, более отчетливо, чем другие художественные системы, маркировал в своих текстах то, что русские формалисты называли сделанностью литературы. Словами Р. Барта можно сказать, что романтики исходили из того, что художественный текст «есть многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [Барт, 1989, 388].

Мы рассмотрим эту ситуацию на примере творчества Юлиуша Словацкого, пронизанного разнородными цитатами. Особенно явно это происходит в его драме «Балладина», раскрывающей ведущий принцип романтической поэтики. Эту пьесу известный польский исследователь Ю. Клейнер назвал синтезом романтизма, самой романтической из всех романтических драм. Также мы затронем проблемы соотношения «Небожественной Комедии» Красиньского с творчеством Данте.

В «Балладине» вычленяется несколько сюжетных линий. В ней слабо зашифровано соотношение различных жанров, в первую очередь баллады, драмы, исторической трагедии. Шифр этот легко можно распознать, так как Словацкий обращался к произведениям, уже вошедшим в мировой культурный фонд, а также к известным сочинениям своих современников. Конечно, поэт трансформировал мотивы, сюжетные ходы, а также обрывки романтической мифологии. Они переместились в новые для них контексты, не утратив при этом примет своего происхождения. Сплетенные между собой, мотивы и сюжетные ходы придали «Балладине» вид многоголосной цитаты.

Словацкий не скрывает источников цитирования, указывает на них не раз произнесенным именем великого поэта, давно сложившимися приметам жанра или прямой цитатой на уровне слова. «Балладина» — вовсе не «ученая» драма, призванная поразить литературным энциклопедизмом, блестящими знаниями автора в области истории литературы. Конечно, она обнаруживает прочные интертекстуальные связи с разными культурными эпохами, в первую очередь с кругом романтической литературы и усвоенным ею наследием. Но поэт вовсе не стремится к тому, чтобы вызвать у читателя литературные ассоциации.

Словацкий создает свой поэтический мир, в котором на равных правах выступают шекспировские цитаты, польские литературные баллады, через которые, соответственно, происходит вбирание в «Балладину» фольклора. Он уже прошел литературную обработку, и Словацкий, например, в отличие от Мицкевича, не снимает с фольклора новых наслоений, а в этом синтезированном виде вводит в пьесу, никоим образом не взывая к народности. Стяжение таких разных источников не делает «Балладину» разнородной изнутри. Все эти источники подверглись в пьесе романтическому преломлению. Поэт не переходит с одного языка на другой, а «переписывает» их на языке романтизма. Это не значит, что он скрывает, откуда в его пьесе появляются те или иные мотивы.

Как все романтики, в тексты которых зачастую включаются призывы обратить внимание на их внутреннюю связь с широким кругом литературы, в том числе введением цитат «без кавычек», Словацкий множеством отсылок, чаще явных, чем неявных, указывает на происхождение этих цитат. Отсылки обеспечивают «прочность» его произведения, где чужое становится своим. Цитаты включают его в широкий культурный и литературный контекст. Видимо, таким способом поддерживается идея невозможности выразить невыразимое, которую усиленно разрабатывала эпоха романтизма. Можно предположить, что многочисленные вкрапления чужих текстов были знаками, намекающими на границы культурного пространства, в котором существовал или намеревался существовать текст. Романтики таким образом создавали тот самый «трамплин интертекстуальности», о котором говорит Р. Барт.

Цитаты в романтических произведениях можно рассматривать как манифестацию культурных кодов. Работая в разных кодах, — в чем и состоит один из основных принципов художественности, — «писатель обречен на то, чтобы «разыгрывать» на литературной сцене свое мировоззрение в декорациях, костюмах, сюжетах и ампула, предложенных ему социальным установлением, называемым «литературным письмом» [Косиков, 1989, 27]. Из этой «обреченности» романтики извлекли главное. Они абсолютно свободно чувствовали себя в обширном культурном

пространстве. Декларируя новизну и оригинальность, они обращались к другим историко-культурным эпохам, и не только к средневековью, о чем сами постоянно заявляли. Они цитировали наследие этих эпох и в цитации проявляли огромную свободу.

Романтическая свобода соседствовала с игрой, которую нельзя определить как обыгрывание вечных истин или переворачивание известных правил. Игра — творческий акт волеизъявления художника, демонстрация его творческих возможностей. Она, как сказал Ф. Шлегель, есть подобие «бесконечной игры мира, вечно творящего себя самого произведением искусства» (цит. по: [Гадамер, 1988, 156]). Игра романтика проявлялась в его обращении с поэтическим словом, стяжении несоединимых на первый взгляд мотивов. Игра становилась и «фактом сюжета» [Ю. М. Лотман], что особенно проявилось в «Балладине» Словацкого.

Игра не предполагает однозначного отношения к тексту. Она проявление комического начала в искусстве. «Игру делает игрой в полном смысле слова не вытекающая из нее соотнесенность с серьезным вовне, а только серьезность при самой игре» [Гадамер, 1988, 148]. Серьезность игры превращает ее в философское осмысление того художественного произведения, в котором она происходит. В ее процессе извлекается на поверхность скрытая сущность произведения и утверждается его многомерность. Игра оживляет застывшие в традиции художественные структуры, приводит в движение элементы произведения, ранее имеющие закрепленные за ними позиции.

С игрой соседствует ирония, которую Гегель однажды определил как игру. Иронизируя, сталкивая комическое и трагическое, автор поднимается над им самим созданным миром. Он таким образом выражает свободу от узкого правдоподобия, от буквального следования традиции. Ирония гарантирует свободу как автору, так и тексту. Это есть «самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловна и необходима» [Шлегель, 1980, 53]. Ирония обеспечивает возможность синтеза противоположностей на уровне жанра, сюжета, слова.

Рассмотрим вначале один эпизод «Балладины», который является ключом к прочтению всей пьесы. Это эпизод превращения сына сельского органиста Грабца в короля. В четвертой сцене III акта он переживает эту чудесную метаморфозу, о которой давно мечтает. Королева озера Гоплана исполняет его желание и делает королем, но только карточным. Эпизод этот явно построен на основе топоса мир — театр [Софронова, 1999]. В «Балладину» он введен с помощью принципа удвоения.

На сцене разыгрывается театр в театре. Если Шекспир использовал этот принцип в «Гамлете» как двигатель сюжета, то Словацкий вплетает его в сюжетную основу прежде всего для того, чтобы декларировать характер пьесы и показать, что «Балладина» — это не только пьеса, но и игра с театром и с литературой. Театру, максимально полно раскрывающему природу игры, здесь поручена тема иллюзорности мира, мира-сна, в котором живет человек.

Топос мир — театр, используемый Словацким, с давних пор существует в мировой литературе. Его воплощения можно найти у Кальдерона, Сервантеса, Шекспира. Есть и его польский вариант в рыбаковском театре XVI—XVII вв. Это пьеса П. Барыки «Мужик-король», героя которой превращают в короля с целью осмеяния. «Комизм здесь основан на контрасте; несоответствии человека занимаемому месту: переодетый король реализует в своем поведении свои простодушные представления о королевской жизни» [Мочалова, 1985, 78].

У Словацкого эта метаморфоза, конечно, неокончательная и не имеет явного комического звучания. Для него, как для всякого романтика, на первом плане находится ирония. Возможность комического решения данного эпизода снимается, так как развенчание Грабца происходит отнюдь не в шутовском плане. Появившись в образе короля-шута, Грабец перед смертью проигрывает все предписанные данному персонажу ситуации. Он пирует, помыкает слугами, хвалится гербом, наслаждается своим величием, правда, съедая яблоко-державу. Когда он впервые приходит в замок, то его прогоняют, спуская собак. Второе посещение заканчивается его смертью. Грабца, в лохмотьях лежащего на соломе, убивает Балладина. Эпизод Грабца, если бы Словацкий следовал устоявшемуся сюжетному мотиву, должен был бы закончиться пробуждением героя, но его герой после оказания ему почестей не возвращается в исходное состояние и выбывает из жизни.

Данный эпизод можно считать отправной точкой для парадигматического прочтения пьесы. Он значим для ее структуры, так как позволяет под «театральным» углом зрения увидеть все основные сюжетные линии пьесы: несбыточны, невозможны мечты Киркора; жестокое поражение терпит Вдова; кратковременна жизнь и счастье Алины; рухнули с таким трудом возводимые на крови благополучие и власть Балладины. Тему иллюзорности счастья ведет пастушок Филон, собирающий воедино целый пучок клишированных тем. Его партия — чистая игра с литературой. Столкновение с миром баллады и истории, полное несоответствие его монологов романтическому слову создают диссонанс, в котором романтизм всегда нуждался.

Эпизоды, которые, на первый взгляд, выбиваются из пьесы, на фоне топоса мир — театр увязываются с контекстом, раскрывают свою композиционную функцию и сигнализируют о природе «Балладины». Игра с чужим текстом, лежащая в ее основе, проходит через всю пьесу, сливаясь с ироническим осмыслением сюжета, его отдельных эпизодов и персонажей. Иронизируя, поэт балансирует на грани комедии и трагедии, тем самым лишая свое произведение прямых последовательных соотношений с традицией.

Словацкий не только отказывается от прямой зависимости от источников. Он каждый раз по-разному цитирует их. Они разбиваются на осколки и в таком виде впаиваются в драму. В «Балладине» узнаются явные цитаты, рассчитанные на немедленное узнавание, цитаты, кумулирующие свое значение, например, в имени, этом важном знаке культуры [Николаева, 2001, 188—189].

Имя Ариосто, не скрывавшего от читателей, «что реальный мир не таков, и сопровождавшего улыбкой свое создание (Неистового Орlando. — Л. С.)» [Санктис, 1963, 501], не раз называется польским поэтом. Красиньский упоминает имя великого итальянского поэта не в самой пьесе, а в ее посвящении З. Красиньскому. Вспоминает он Ариосто в письмах к матери, с которой всегда делился своими творческими замыслами. Словацкий сравнивает свою пьесу с поэмой Ариосто, даже называет ее ариостовской эпопеей. Говорит, что «Балладина» сияет ариостовской улыбкой. Она выступает, «одаренная внутренней силой надругательства над человеческой толпой, над порядком и ладом, с которым все в мире совершается, над плодами непредвиденными, которые возрастают на деревьях, привитых человеческой рукой» (цит. по: [Три драмы, 1911, 7]). «Балладина» именуется также эпизодом большой поэмы в духе Ариосто, образно сравнивается с легкими ариостовскими облаками.

Настойчивое повторение имени Ариосто — это открытое указание на ту свободу, с которой Словацкий создает романтическую драму. Это имя дает разрешение на литературную игру: с балладой, трагедией, со славянской мифологией. Примечательно, что дух Ариосто парил не только над «Балладиной», но и над поэмой Словацкого «Бенёвский». «Свою поэтическую “дорогу” он назвал в “Бенёвском” “ариостической”. Действительно, многие особенности поэмы итальянца Лудовико Ариосто (1474—1533) “Неистовый Роланд” (1516), неоднократно упоминаемой в “Бенёвском”, многообразии красок и тонов, переплетение разных линий повествования, постоянное возвращение от рыцарства к современности, иронические интонации — несомненно, увлекли Словацкого, и имя предшественника названо им не случайно» [Стахеев, 2002, 141].



С текстом Ариосто поэт не вступает в непосредственный контакт. Может быть, ему Словацкий обязан лишь волшебным, мифологическим пластом своей пьесы, который никак нельзя отнести к цитатам. Пьеса не обнаруживает интертекстуальных связей с «Неистовым Орландо». Имя Ариосто — это имя-ключ, отсылка к великому образцу, которому Словацкий прямо не следует, но постоянно имеет в виду, о чем не сообщает читателю. Поэт, подобно Ариосто, создает мир, населенный условными, постоянно меняющимися персонажами, мир, гармония которого нарушается с вторжением иронии. Можно сказать, что польский поэт играл с итальянской поэмой, прекрасно зная, что «в игре должно заключаться значение, в образе — божественная жизнь» [Уланд, 1980, 159].

Если бы только Ариосто был литературным ориентиром в «Балладине», эта пьеса утратила бы свою романтическую синтетичность. Но в трагической линии «Балладины» Словацкий обращается к Шекспиру. Именно он раскрыл романтикам тайны трагедии. Уже в ранние годы «Словацкий предпринимает первые опыты в драматическом жанре, замышляет создать трагедию политических конфликтов и могучих человеческих страстей, что свидетельствовало о глубоком интересе автора к Шекспиру. Интерес этот сохранился и в дальнейшем: в «Бенёвском» мы находим массу ссылок на великого английского драматурга» [Стахеев, 2002, 131]. Прозаические опыты Словацкого также пронизаны тягой к Шекспиру: «Мой роман кончается, как пьеса Шекспира: актеры умирают, только суфлер не может ни убить себя, ни быть убитым, потому что не выходит из своей будки» (цит. по: [Словацкий, 2002, 194]). Шекспира польский поэт ставил очень высоко: «Выше них (Данте, Вольтера, Байрона. — Л. С.) вознесся Шекспир, ибо не собственное сердце, не мысли своего времени, но сердце и мысли человеческие, независимо от предрассудков эпохи, он живописал и призывал к жизни своей властью, подобной власти Бога» [Słowacki, 1949, 128].

К творчеству Шекспира как к источнику Словацкий обратился при создании «Балладины», ни в коей мере не отказываясь от свободной игры, завещанной Ариосто. Игра и свобода никак не вели к комическому осмыслению трагических ситуаций, повторенных за Шекспиром. Зато разрешали контаминацию, смешение отдельных мотивов разных его трагедий с другими жанровыми образованиями, в первую очередь, с балладой.

Словацкий вводит «Балладину» в открытое соотношение с наследием Шекспира. Эта открытость иногда смущала его читателей и переводчиков будущих поколений. Как сказал К. Бальмонт в предисловии к своему изданию трех пьес Словацкого в собственном переводе, «нам, современ-

ным читателям, сходство некоторых сцен с соответственными сценами «Короля Лира» и «Макбета» не помогает, а скорее вредит в художественности и силе впечатления» (цит. по: [Три драмы, 1911, 4]). В этом высказывании очевиден совершенно иной подход к цитированию. Отношение романтика к цитате для поэта рубежа XIX—XX вв. уже казалось невозможным.

Во второй части «Балладины», стремящейся к трагедии, Словацкий ряд сюжетных ситуаций выстраивает по Шекспиру. Кроме того, существуют преднамеренные текстуальные совпадения «Балладины» с трагедиями английского драматурга. Попав в новый контекст, цитируемые ситуации перемещаются в сюжетном пространстве, оказываются на его периферии, становятся побочными линиями.

Так произошло с линией матери Алины и Балладины. После того, как Балладина убила свою сестру и стала королевой, она изгоняет из своих владений мать (в пьесе именуемую Вдовой). Абсолютно очевидно, что этот мотив есть вольное переложение из «Короля Лира». Словацкий создает свою вариацию на классическую тему. Его Вдова, блуждающая по лесу в бурю, — это один из «бездомных горемык, в лохмотьях, с непокрытой головой», покинутый родитель(-ница). Она, как и Лир, потеряла все: он — царство, она — бедную хижину. Лир лишается разума, Вдова — зрения (как Глостер) и разума. Как Лир, она горячо любит дочь и подвергается одинаковому с ним испытанию. Дочь(-ери) изгоняют отца (мать) из дома ночью, в бурю. Лира прогоняют Регана и Гонерилья, борющиеся за власть. У Словацкого Вдову выталкивает из замка — Балладина, стыдясь ее бедности и низкого происхождения.

Если Лир страшится безумия и временами теряет рассудок, то Вдове сама Балладина и ее придворные объявляют сумасшедшей: «Мой король, лишилась // Она рассудка» [Три драмы, 1911, 166]. Уже блуждая по лесу, Вдова проявляет явные признаки безумия. Несколько раз она указывает на свои лохмотья. Ее одеяния явно вторят неприглядному виду короля Лира в изгнании. После скитаний по лесу она приходит в хижину Отшельника, и он старается облегчить ее участь. Лир попадает в шалаш Эдгара, притворяющегося безумным Томом. Затем в комнату замка его уводит Глостер. Вдова, как и король Лир, проклинает дочь. Отшельник готов судить жестокую Балладину. Лир воображает суд над Гонерильей и Реганой, видя рядом с собой судью и присяжного заседателя. Когда Вдова попадает на суд, она, будучи не в состоянии пересилить в себе любовь к дочери-злодейке, тихо умирает тут же в замке. Еще одно злодеяние Балладины — убийство Гралона — косвенно цитирует убийство, совершенной Реганой (седьмая сцена III акта).

Можно обнаружить текстуальные схождения между шекспировской трагедией и пьесой Словацкого. Не раз польский поэт описывает скитания Вдовы, следуя за Шекспиром: «W taką zawieruchę! / W takie pioruny. Na deszcz wyгнаć matkę, / Co ją karmiła» [Słowacki, 1955, 388—389] — «В такие громы-молнии на дождь, // Родную выгнать мать! Ее кормила, / Над ней свои я груди иссушила» [Три драмы, 1911, 186]. Напомним начало известного шекспировского монолога: «Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки! / Лей дождь, как из ведра...» [Шекспир, 1960, 6, 484].

Вдова уверена в том, что сама природа накажет ее жестокою дочь: «Powiem chmurze / Niech bije w zamek — gromem» [Słowacki, 1955, 373 ] — «Я тучу попрошу, пусть в замок громом / Ударит» [Три драмы, 168]. Король Лир: «Боги в высоте / Гремящие, перстом отметьте ныне своих врагов...» [Шекспир, 1960, 6, 496]. Вдова умоляет дочь: «Grażni, moja córka, wielka pani, / A ja na wietrze z głową taką białą / Mówię piorunom: bijcie, bijcie we mnie!» [Słowacki, 1955, 388] — «Пустите! Дочь... Подумай только... дочь... / О, дочь, подумай... на дворе темно ведь, / И дождь идет, и молния под тучей / Того лишь ждет, чтоб пасть на седину» [Три драмы, 1911, 168]. Король Лир говорит о своей старости, взывая к природе: «Вы, стрелы молний, быстрые, как мысль, / Деревья расщепляющие, жгите // Мою седую голову!» [Шекспир, 1960, 6, 494]. Он обращается к дочери: «Родная дочь, никчемн я и стар. / Не откажи, молю я на коленях, / Дать мне одежду пищу и постель» [Там же, 484]. У Словацкого мать так взывает к дочери: «Powiem jemu — Ja biedna stara matula. / Do pół się rzucam» [Słowacki, 1955, 389—390] — «Я мать — бедняга... В ноги тотчас брошусь...» [Три драмы, 1911, 187]. Безумная Вдова восклицает: «To i ty matka... i ty także matka? / Nie pójdę z tobą, bo będziemy kłócić o pięknosc imion naszych córek» [Słowacki, 1955, 391—392] — «Ты тоже мать? Так не пойду с тобою. / Не то мы будем ссориться и спорить, Кто лучше называется, моя ли, / Твоя ли дочь...» [Три драмы, 1911, 189]. Эти высказывания также находят соответствия у Шекспира.

Все эти примеры собираются в одну развернутую цитату, становящуюся звеном, соединяющим польский романтизм с Шекспиром. Словацкий, настойчиво добываясь узнаваемости цитируемых отрывков, свидетельствует о том, что для него обращение к слову Шекспира — знак трагедийности пьесы. Он сам писал о том, что «если у нее (Балладыны. — Л. С.) есть родственное сходство с какой-нибудь известной пьесой, так это с “Королем Лиром” Шекспира. О, если бы когда-нибудь ее поставили наряду с “Королем Лиром!”» (цит. по: [Три драмы, 1911, 4]). Примечательно, что «Короля Лири» Словацкий вспоминает и в поэтической повести «Летняя ночь»: «Безумный, как Лир — величественнее и страш-

нее Лира — еще более великий король, хотя он лишь польский шляхтич» [Словацкий, 2002, 154].

Особенности цитирования Шекспира заключаются в том, что Словацкий не останавливается только на какой-нибудь одной пьесе. Не меньше чем «Король Лир», его привлекал «Макбет». Если Лир был идеальной аналогией несчастной Вдовы, матери Балладины, то леди Макбет оказалась подходящим образцом для самой Балладины. Так ее характеристика обогатилась и приобрела интенсивные трагические интонации. Как и в случае с «Королем Лиром», Словацкий не прямо цитирует линию леди Макбет, хотя между Балладиной и Леди Макбет существует большое сходство: «Обе женщины дьявольских амбиций, обе через преступление идут к королевской власти» [Weintraub, 1970, 50]. Вокруг образа центральной героини Словацкий, кроме того, выстраивает несколько обратных ситуаций.

Макбет по наущению жены убивает приехавшего к ним в гости короля Дункана. Балладина сама убивает Грабца, появляющегося при ее дворе в образе короля. Помощником Макбета выступает леди Макбет, Балладине помогает фон Кострин. Так, женский и мужской персонажи меняются у Словацкого местами по сравнению с Шекспиром, что не лишает сходства тех эпизодов, в которых они выступают.

Сцена с привидением Алины цитирует сцену пира в «Макбете» (четвертая сцена III акта). У Словацкого призрак появляется при упоминании о малине. Малина здесь — символ природы, законы которой нарушила Балладина. Потому у нее на лбу осталось несмываемое пятно, оставленное соком малины. Так раскрывается идея оскорбления самой природы. Это природа оставляет свой след, напоминающий о пролитой крови Алины, родной сестры Балладины. Этот знак вызывает ассоциации с пятнами крови на руках леди Макбет, которые она тщетно старается отмыть после совершения убийства.

В трагедии Шекспира, чтобы появился призрак Банко, Макбет должен назвать его по имени. Тогда он станет видимым на пиру. Призрак Банко появляется и молчит. Призрак Алины приходит с запахом малины, разносящимся по залу, в котором пирует Балладина с гостями. Алина молчит, но ее незримое для других появление вызывает балладу — ту самую, которая разыгрывается в начале пьесы. «В этих двух массовых сценах наблюдается игра контрастов между искусственной веселостью хозяев и общей атмосферой, таящей в себе опасность. Перед Макбетом появляется дух Банко — не видимый никем из пирующих, перед Балладиной — дух Алины с кувшином малины — на тех же основаниях. И там и здесь хозяин вызывает дух, не желая этого; реагирует на его появле-

ние очень остро, почему дух и исчезает. Гостей просит покинуть зал наперсник, т. е. фон Кострин — леди Макбет» [Weintraub, 1970, 50].

Не только трагедии, но и комедии Шекспира стали планом, на котором разворачивается действие «Балладины». Среди комедий Словацкий предпочел «Сон в летнюю ночь» и в опоре на него выписал одну из сюжетных линий своей пьесы — линию отношений королевы озера Гопланы и Грабца. Безнадежно влюбленная в Грабца королева заставляет вспомнить Титанию. Основа же явно соотносится с Грабцем. Только Основа превращается в осла, а Грабец — в вербу. Контраст идеальной любви с приземленным избранником сохранен польским поэтом. Сонм эльфов, окружающих Титанию, находит отражение у Словацкого. Они продолжают линию Пэка, который заводит в лес актеров. Скерка заставляет блуждать по лесу Грабца. Он и Хохлик несут службу не хуже эльфов Титании, которые убивали червей в мускатных розах и шили плащи из крыльев летучих мышей. «Драматическая сказка Словацкого играет шекспировскими аллюзиями, а драматургия Шекспира являет для пьесы некое поле ассоциаций» [Там же, 52].

Эта литературная игра была прекрасно понятна современникам. Красиньский, которому Словацкий посвятил свою «Балладину», в одном письме к нему сказал: «Нет на свете более прекрасного, прихотливого, а вместе с тем более подлинного по своей форме и содержанию, чем “Midsummer-night’s dream”» (цит. по: [Словацкий, 2002, 193]). Красиньский говорил о соотношении «Балладины» с комедией Шекспира, имея в виду также общую тональность пьесы Словацкого: «То, что я думал прежде о сестре Алины, Балладине, я думаю еще и теперь. Это сон в летнюю ночь. Нет ничего на свете более реального по форме и глубине», это «пантеистическая форма. В мире он (дух поэзии Словацкого. — Л. С.), как зеркало морей, отражает все: солнца, луны, ангелов, богов и демонов» (цит. по: [Три драмы, 1911, 5—6]).

Шекспир в пьесе Словацкого угадывается и в другом. Сам поэт представлял свою пьесу как часть исторического цикла, задуманного им наподобие шекспировского. Он замышлял поставить «Балладину» «в правильную связь в ряду шести трагедий или же драматических хроник» [Там же, 8]. Этот замысел еще раз сближает пьесу с творчеством Шекспира, автора хроник. У Словацкого в «Балладине» налажены отношения не только с Ариосто и Шекспиром. Он цитирует слова Байрона о лавре-громоотводе, который также был его духовным водителем в мире поэзии [Стахеев, 2002, 141].

Остановим на некоторое время анализ пьесы Словацкого, чтобы подтвердить нацеленность романтизма на великие образцы и показать еще

один ее вариант. Речь пойдет о З. Красиньском и его «Не-Божественной Комедии». Как Словацкий избрал для себя Ариосто и Шекспира, так Красиньский выбрал Данте, назвав его своим Вергилием: «Как Вергилия взял он себе в проводники, так я хотел его просить: “Веди меня”», — писал поэт о Данте [Kraśiński, 1973, 3, 571]. Свое произведение он часто называл — мой Данте. Например, одному другу писал, что хочет уничтожить своего Данте и все написать заново и по-другому. Современники именовали Красиньского «польским Данте». Он сам сравнивал себя с ним неоднократно: «Jak Dante przez piekło przeszedłem za życia». — «Как Данте, я ад прошел при жизни» («Рассвет»).

В произведениях Красиньского часто возникают скрытые цитаты из «Божественной комедии». Он называет одного своего персонажа в «Венецианских подземельях» Алигьером. Это он ведет Юношу по современному аду, показывает ему движение истории, а затем пропадает, уходя в бесконечность и сливаясь со светом. Также Беатриче, символизирующая для поэта возлюбленную и родину, выступает в этом произведении.

«Не-Божественная Комедия» со всей отчетливостью выявляет преклонение польского романтика перед великим поэтом. Одновременно она отражает переключку средних веков и романтизма. Не случайно Ц. К. Норвид, когда писал о «темной» поэзии, в один ряд ставил имена Данте и Шекспира, дополняя его именем Красиньского. Кстати, Красиньский, как и Словацкий, преклонялся перед Шекспиром, а Мицкевич даже находил в некоторых сценах II части «Не-Божественной Комедии» сходство с шекспировским «Макбетом».

Всей «Комедии» Красиньский предпослал эпитафию из «Гамлета»: «Быть или не быть». Эти слова для поэта излучали ту энергию, которой обладает граница бытия и смерти, жизни и искусства. Для романтиков она знаменовала переход из одного состояния в другое или из одной сферы в другую. Равновесному положению они предпочитали колебание и всегда выбирали некую черту, от которой можно начать движение в ту или другую сторону. Граница предполагала выбор, а выбор для романтика был кардинальной концепцией жизни и творчества. Он был свободен в своем выборе, и, следовательно, каждый раз решал, что предпочесть из огромного культурного наследия, притом независимо от традиций и предписаний. Обращение к гамлетовскому монологу свидетельствует также о театральных вкусах Красиньского. Театр раннего барокко, каким можно считать творчество Шекспира, идеально соответствовал романтизму.

Не только Данте, Шекспир, но и Мильтон, эпитафии из которого открывают ранние редакции «Комедии», и Гёте, чья вторая часть «Фауста»

оказала на Красиньского большое влияние, а также и Бомарше очертили то культурное пространство, в котором поэт желал видеть свое произведение. Над ними возвышается фигура Данте. Средние века задают Красиньскому художественные ориентиры. Искусство того времени направляет поэта в решении проблем философии истории. «Свои идеалы романтизм поместил в средневековье. Нельзя говорить здесь о сходстве этих двух эпох — на них следует взглянуть иначе: средневековье есть как бы подсознание и надсознание романтизма, это экстраполяция идеала, мечта романтизма о самом себе, но мечта, которая знает, что она мечта» [Janion, 1981, 11].

Теперь вновь обратимся к «Балладине» Словацкого. Через всю пьесу проходит еще одна цитата — историческая. Можно обнаружить ее связи с исторической польской мифологией, которая у Словацкого становится объектом иронии. Он проникал в мифологический пласт истории, но отнюдь не с целью воспевания. Поэт стремился открыть в нем некую нецелесообразность, даже хаотичность [Zdziarski, 1901, 245]. Кроме того, он вел романтическую игру с клишированными формами, в том числе и исторического сознания.

Линия Балладина — Кострин явным образом пародирует прочно вошедший в польский театр и литературу эпизод королевы Ванды, которая «не хотела немца» и бросилась в Вислу. Уже существовавшая интерпретация не устраивала Словацкого. Напомним, что его отец, Эузебиуш Словацкий, обратился к этому сюжету, придав своей пьесе на эту тему сходство с «Ифигенией» Расина. Ванда стала героиней одноименной оперы К. Курпиньского. Существовало много других переложений этого сюжета, который не одно поколение привлекал своей историчностью. Впоследствии он вошел в комплекс мессианистских мотивов. Словацкий предложил другую его трактовку и придал иное звучание.

Балладина у него — не невинная жертва, какой выступает Ванда, олицетворяющая последнюю возможность процветания страны. Эта героиня обычно воспринимается как воплощение самой Польши. Балладина же — это совершенное зло. Она рвет решительно все связи с миром людей и нарушает законы самой природы. Не немец — претендент на руку Балладины толкает ее на смерть, а она сама убивает этого немца, фон Кострина. Так в пьесе Словацкого появляется пара, отношения в которой оказываются перевернутыми. Заметим, что, несмотря на это, один из персонажей, Канцлер, прямо сравнивает Балладину с Вандой. Перед нами очевидный сдвиг, сделанный поэтом в сфере исторической мифологии. Так Словацкий проявляет поэтическую свободу не только относительно литературы, но и истории, снимая в отдельном эпизоде уже сложившееся сакрализованное к ней отношение.

Культура самым решительным образом влияет на осознание исторического опыта, на складывание представлений народа о самом себе. В каждую эпоху она по-разному возвращается к прошлому, переоценивая его отдельные эпизоды. Почерпнутый из мифологического круга представлений об истории эпизод Ванды долгое время представлял неизменным. Словацкий лишил его патриотического звучания и проделал с ним операцию, в результате чего этот эпизод встал «с головы на ноги». В этом видится та самая ирония, с которой поэт взирал на искусство, историю и, кажется, на весь мир, но только не на природу.

Итак, Словацкий обращался к великим классикам, к мифологической истории. Он нашел пути для встречи с фольклором, правда опосредованные. Поэт не цитировал его прямо и предпочел цитаты литературного происхождения, т. е. тот фольклор, который уже был пропущен через литературу. Как все романтики, Словацкий охотно пользовался мотивами, уже вошедшими в арсенал западноевропейской и польской поэзии и театра, использовал «известные и уже апробированные сюжетные и жанровые модели» [Виноградова, 1989, 127], ибо высоко ценил возможность узнавания. Принадлежность к литературе обеспечивала устойчивое положение фольклора в романтических произведениях.

Среди прочих фольклорных жанров романтики предпочитали балладу, усматривая в ней «поэтический камертон» [Л. Уланд]. Они сделали этот жанр основой многих теоретических построений. Ему доверили размышления о судьбах искусства. Известно, что Гёте видел в балладе «прообраз искусства, национальную форму». Баллада занимала огромное место в польском романтизме. «Душа Польства не историко-стариковая: были и старины не политические чтит, а поэтико-метафизические: баллада, русалки, Дзяды» [Гачев, 2003, 43]. Программное произведение Мицкевича «Романтичность» написано в жанре баллады. Он не раз обращался к этому жанру, а с его собственными балладами перекликается четвертая часть «Дзядов» [Maciejewski, 1967, 11—22].

Романтики осознавали, что баллада — это «своего рода микрокосм, в призме которого разворачивается полный спектр народного бытия, но в событийном, драматическом преломлении. В балладу не допускаются события и факты мало значительные; даже если повод ее — исторически засвидетельствованный случай, баллада преображает его, добываясь высокой степени эмоционально-художественного, а нередко и социального обобщения» [Гугнин, 1982, 6].

В балладе переплетаются эпос, лирика, драма. Зачастую в нее включаются развитые диалоги, что позволяет рассматривать ее в терминах театральности. Все это определило интерес романтиков к балладе. Син-



тез в ней еще не осознан, но, по А. Н. Веселовскому, она синкретична. Гёте писал о том, что в балладе «элементы еще не отделились друг от друга, но слиты вместе, словно в живом первояйце, которое должно быть только высижено, чтобы воспарить на золотых крыльях, как некое чудесное явление» [Гёте, 1984, 554]. Высоко ценившие все проявления синтеза, романтики не меньшее значение придавали всякому моменту.

Чрезвычайно важной для романтиков была тесная связь баллады с мифом, который, как бы загнанный вглубь, придавал балладе особую семантическую плотность. Кроме того, баллада всегда была насыщена историей. Для нее типичны сюжеты исторические. Миф и история, мифология истории — вот что влекло романтиков к балладе и обеспечивало ей прочное место в иерархии романтических жанров. В таком ключе воспринял балладу Словацкий, построив свою пьесу в опоре на этот жанр и интенсивно развивая его приметы. Очертания баллады самым очевидным образом проступают в пьесе, что обеспечивает ее полноту и законченность. Однажды поэт прямо сказал, что «вся трагедия напоминает старую балладу, и написана так, как мог бы сложить ее сам народ, баллада вполне противоречащая исторической правде, иногда даже и правдоподобности» (цит. по: [Три драмы, 1911, 4]). Как видим, Словацкий отметил сложные отношения баллады с историческим материалом. Кроме того, в посвящении своей пьесы Красиньскому поэт так сказал об исторической линии баллады, которую перенес в свою пьесу: «Я из давней Польши создаю фантастическую легенду, из тишины вековой добываю хоры пророческие» [Там же, 9].

Отношения драмы с балладой столь тесные, что трудно сказать, драма ли приобрела балладность, или, напротив, — драматизировалась баллада. Видимо, то, что Словацкий намеревался воплотить в драме, закодировано в форме баллады, а баллада пригодилась ему в слиянии с драматической формой. Это был не эксперимент по скрещиванию жанров, а поиски синтеза, стремление через иной жанр передать то, что драма, с точки зрения поэта, не могла в себя вместить. Если вслед за Ю. Тыняновым определить жанр как «реализацию, сгущение всех бродящих, брезжущих сил слова» [Тынянов, 1977, 191], то следует предположить, что сила драматического слова требовала баллады, а слово это проецировалось на фольклорный жанр.

Баллада, переведенная на язык сцены, выводит драму за пределы жанра, раздвигает границы сюжетного пространства. Это стало возможно благодаря заложенному в ней заряду театральности. О нем знал Гёте, который писал, что баллада была бы очень удачна на сцене. Он сам на-

меревался написать оперу на основе баллады. Шекспир черпал из народных баллад о Робин Гуде материал для комедии «Сон в летнюю ночь» [Морозов, 1984, 598—600].

Свое отношение к балладе Словацкий указал именем главной героини — Балладина. Имя, которое Р. Барт однажды назвал королем всех означающих, имеет у Словацкого не только символические, но и литературные коннотации. Оно ведет от драмы к балладе. Одного намека на жанр, содержащегося в имени-названии достаточно, чтобы сориентировать читателя в художественной направленности произведения. Именем Словацкий предопределяет характер главной героини, возможности развития сюжета, род конфликта, разыгрывающегося между персонажами. Имя задает особенности языка и сюжета. В нем таится весь художественный мир пьесы.

Один из исследователей творчества Словацкого, К. Гурский, заметил, что в этом имени-названии кроется намек на романтизм вообще. Оно прямо вводит пьесу в круг романтизма и даже гарантирует ее «романтичность». Вслед за именем Балладина, полагает исследователь, можно было бы создать такие имена, как Реалина или Футурина. «Окрестить героиню именем, производным от наименования популярного литературного жанра, означало предупредить о намерениях, создать произведение чисто литературного характера, дать знать, что это будет литература о литературе, литература второй степени» [Górski, 1960, 372]. Цитируя Е. Фарыно, скажем, что имя героини, давшее название пьесе, — это то самое «ziarnko piasku», которое «одновременно может актуализировать и любые смыслы, заключающиеся в формах графики / живописи. (...) В роли идентификатора “ziarnko piasku” может без особых потерь сохраниться и в других сообщениях (на картине, на сцене, в фильме, в другом языке родственного ареала)» [Фарыно, 2001, 8].

Заметим, что Словацкий вел разнобразную игру с именем. Назвав безутешного поклонника Алины Филоном и сделав его пастухом, Словацкий явно соотнес этот персонаж с сентиментализмом. Таким образом, в пьесе дважды, и всякий раз через имя, выведены два литературных направления. Только Филон — это не неологизм, а стертое, привычное литературное имя, ставшее штампом.

Баллада о русалке образует в «Балладине» своего рода раму, в которой концентрируются воззрения поэта на романтический космос. В эту раму заключена еще одна баллада — о двух сестрах. Если баллада о русалке не имеет конкретного источника, так как Словацкий воспользовался уже сложившимися литературными клише, из которых сумел извлечь мифологические смыслы (см. II главу этой книги), то баллада о

двух сестрах пришла в пьесу из поэзии. Ее автор известен. Это польский поэт А. Ходзько, пересказавший народную балладу и назвавший ее «Малина». «Малина» занимает срединное положение между балладой и сказкой, в ней преобладают «драматическое напряжение и трагизм, присущий балладе» [Kareluś, 1971, 324]. Баллада о сестрах-соперницах дополнена мотивом соревнования в решении трудной задачи, состоящей в следующем: та из сестер, которая соберет больше ягод, выйдет замуж за благородного рыцаря. Входит в пьесу, как и в балладу А. Ходзько, мотив говорящей свирели. У А. Ходзько свирель, вырезанная из дерева, посаженного на могиле убитой сестры, выпекает слова о ее ужасной смерти. Словацкий предпочел приблизить эту сцену, как мы уже показали, к «Макбету».

Баллада о двух сестрах, ожив на сцене, становится неуправляемой. Мифологическим персонажам, вспомнившим ее и приведшим на сцену, остается только сокрушаться по поводу содеянного. Вверенные им балладные персонажи последовательно разрушают идиллический мир, задуманный Гопланой, Скеркой и Хохликом, и погибают. Так в пространство баллады вторгается трагедия. Введя в пьесу балладу «Малина», Словацкий не только построил на ее основе сюжет о двух сестрах — Алине и Балладине, но и повторил в слове. Создается впечатление, что поэт хотел, чтобы у читателя его произведения не оставалось никаких сомнений во «вторичности» сюжета, в его литературности. Стихотворная баллада, разъятая на части, движется в словесном ряде пьесы как бы поверх действия, в котором она разыгрывается. Баллада вклинивается в действие как предсказание, распределяется между Гопланой, ее слугами, Алиной и хором духов, завершающим балладу на пиру в замке. Баллада даже принимает функцию смыслового стержня всей пьесы.

Поэт ввел в свою пьесу эту литературную балладу с истинно романтической свободой, совместив ее с другими балладными мотивами. Настаивая на балладности, поэт иногда вскользь упоминает мотивы дикого охотника, затопленного города, делая их указателями, ведущими пьесу по миру баллады и одновременно раздвигающими границы ее сюжета. Словацкий, следовательно, не только придал своей пьесе балладность, но и непосредственно процитировал этот жанр на уровне сюжета и слова. Литературу о литературе Словацкий создал, явно нарочито обращаясь к уже стандартизированным балладным мотивам. Он слил воедино народную и литературную баллады, как бы играя с ними.

Причудливый мир «Балладины» — это не только плод воображения поэта. Его пьеса намеренно литературна, и ее литературность Словацкий выводит на первый план, создавая необычное имя героини и выно-

ся его в название, контаминируя легко узнаваемые сюжетные мотивы великих классиков. Творчество Шекспира оказывается для пьесы Словацкого питательной средой — «Макбет» и «Король Лир» явно просвечивают в ней, создавая внутренний диалог польского поэта с «гением театра и природы». С шекспировскими трагедиями соседствует народная баллада, трансформированная в романтическом плане, а персонажи народной демонологии приобретают литературный характер.

Можно сказать, что Словацкий «вспомнил» самые разнообразные явления и собрал их в единое целое. Он открыто манифестировал ведущий принцип романтической поэтики — принцип цитирования, всегда поддерживаемый иронией. Напомним в связи с этим слова Жан-Поля, который считал, что «серьезный поэт *подобен* трагическому актеру, в душе которого никто не смеет даже и предположить пародийного контраста его героической роли» [Жан-Поль, 1981, 177].

Повторим, что цитата у Словацкого — не самоцель, не свидетельство литературной эрудиции. Это возможность иронизировать над миром искусства и миром реальным. Балансируя на грани комедии и трагедии, баллады и драмы, освобожденная от плоского правдоподобия, «Балладина» демонстрирует ту свободу, с которой Словацкий переходит с одного языка на другой, сближая их и уравнивая в правах, ни одному из них не отдавая предпочтения, оставляя своей пьесе полную романтическую свободу.

\* \* \*

Память культуры ведет иной раз неожиданными путями. Выстраивая новые концепции, не только художники, но и ученые порой выступают в роли последователей, даже не желая этого и не всегда точно зная своих предшественников. Так случилось на рубеже XIX—XX вв., когда развивалась русская религиозная философия, имеющая явные соответствия с философией века XVIII, с учением Григория Сковороды.



## Григорий Сковорода и русская религиозная философия

Философы рубежа XIX—XX вв. не опирались на творчество Сковороды, не замечали свое с ним сходство. Они, как, например, Н. Бердяев в своем труде «Типы религиозной мысли в России», даже не упоминали его в исторических очерках. Схождения творчества Сковороды с философией его времени были им не замечены. На самом деле они существуют.

Их можно описать как соответствия типологические. И Г. Сковорода, и философы рубежа веков исходили из учения отцов церкви. Напомним о том, что Сковорода особенно почитал Климента Александрийского, Оригена, Нила, Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника, «а из новых относительных к ним» [Ковалинский, 1973, 378]. Он без конца перечитывал Иоанна Златоуста, его сочинения о том, что «человек есть всея Библии конец, и центр, и гавань» [Сковорода, 1973, 2, 378].

Сковорода и философы рубежа веков были нацелены на создание религиозной картины мира. Знаменательно, что создавали они ее сходными путями. Близость их концепций очевидна, хотя непосредственно они не соприкасались. Можно предположить, что в данном случае активизировалась память культуры, притом не только в общей направленности философских трудов, но и в некоторых частностях, что представляется особенно важным.

Нельзя сказать, что Григорий Сковорода был совершенно не знаком русской культуре. Его сочинения, правда, не сразу вошли в обиход, но имя его было хорошо известно. Он стал героем повести И. Срезневского «Майор, майор!». Его скрыто цитировал Н. С. Лесков в «Заячем ремизе». Можно сказать, что имя философа утвердилось в культурном контексте раньше, чем его творчество, которое затем также было усвоено. «Как для культа, и религиозного, и магического, так и для права имя — категория из категорий» [Аверинцев, 1996а, 77—78]. То же самое можно сказать о вхождении имени в культуру в целом.

На рубеже веков положение изменилось. Григория Сковороду заметили и даже объявили родоначальником отечественной философии. Вл. Соловьев, в отличие от многих других, знал учение Сковороды и называл главной и оригинальной его чертой мистический и «художественно-философский» символизм. Также он пронизательно заметил, что Сковорода «являет собой только начало русского философствования», что в его учении «неисчерпаемо-глубокие интуиции русского мышления,

в недрах которого ведут борьбу православное восточно-христианское познание и новая западноевропейская философия, только начинают проявляться» [Лосев, 1991, 221].

В. Эрн, посвятивший Сквороде специальное исследование [Эрн, 1995], полагал, что он предвосхитил русских мыслителей, развивая их «многие кровные мысли». Это тонкое замечание чрезвычайно значимо, хотя автор делает его, прежде всего исходя из анализа биографии Сквороды, написанной его учеником, М. Ковалинским. В. Эрн ведет свое исследование в историко-культурном плане и утверждает, что биография эта представляет собой философскую ценность: «Его жизнь — лучшая иллюстрация его философии, а его философия — прекрасное умозрительное истолкование его жизни» [Эрн, 1995, 321]. Таким образом, Скворода был понят и как личность, и как философ.

Высокая оценка, данная ему Вл. Соловьевым и В. Эрном, противостоит воззрению на Сквороду Г. Шпета, хотя он также осознавал его значимость, но с обратным знаком. Выделив четыре типа русской интеллигенции, Г. Шпет указал на их предельное выражение в Новикове, Щербатове, Радищеве и Сквороде [Шпет, 1989, 82]. Последний тип, по его мнению, играл в русской культуре значительную роль. Он заявлял о близости Сквороды к толстовству. Одновременно резко критиковал его сочинения, называя их «околофилософскими». Полагал, что они полны «фантазий и поучений» [Там же, 84] и только напоминают философию. Вдобавок Г. Шпет не видел у Сквороды стройной системы и считал, что она «набрасывается мимоходом», «между делом» и «не возвышается над уровнем общих мест» [Там же, 91]. Скворода был для него «мнимо-народным» философом.

Все эти замечания, несмотря на сквозящее в них неприятие, чрезвычайно важны для понимания творчества Г. Сквороды. Они свидетельствуют о том, что он ставил совершенно иные вопросы, чем предполагал Г. Шпет, стараясь ввести Сквороду в русло западноевропейской философии Нового времени. Ответы на эти вопросы, преобразующиеся в цельную систему, он давал совершенно в ином ключе, чем хотелось бы Г. Шпету, который пытался встроить Сквороду в контекст рациональной философии, в чем тот не нуждался, так как находился в круге ином. Заметим также, что хотя риторика уже утрачивала свои права, Скворода неукоснительно соблюдал ее правила и, как говорит А. Малинов, «его мысль идет не от предмета и не от проблемы, а следует риторическому канону и образцу» [Малинов, 1998, 33], что также могло отталкивать Г. Шпета.

И Скворода, и философы рубежа веков находились в едином культурном пространстве, в русле религиозной философии. Слова И. Б. Род-

нянской, сказанные о С. Булгакове, применимы к ним ко всем — все они стремились «философствовать о Боге и богословствовать о мире» [Роднянская, 1999, 8]. Они размышляли о христианской системе ценностей, человеке, мире и Библии и даже выражали свои идеи сходно.

Философы рубежа веков стремились построить единую цельную теорию, не выходящую за пределы веры и возрождающую дух христианства, который, по их мнению, омертвел. Их основная задача, по словам Н. Лосского, состояла в том, чтобы соединить логическое совершенство западной формы с полнотой духовных созерцаний Востока. Напомним, что Вл. Соловьев считал своей главной целью осуществление универсального синтеза науки, философии и религии, а философию рассматривал как синтез мистицизма, рационализма и эмпиризма. И. Ильин утверждал, что подлинная философия немыслима без духовного созерцания, духовно-религиозного опыта и «особого описательного художества» [Ильин, 1957, 102].

Сковорода шел по аналогичному пути. Он осмыслял духовное созерцание и пытался его рационализировать, хотя никогда окончательно не переходил на рациональную точку зрения, ибо стремился к синтезу Рационального и мистического. В этом синтезе значительное место отводилось «художеству» и эмоциональному началу. Так он создавал Христову философию, не повторяя высоких истин, а воссоздавая религиозное чувство, внимательно прослеживая, как оно зарождается и как человек обнаруживает, что носит Бога в сердце своем.

Л. Карсавин определял религиозность как особое душевное состояние или «тот душевный строй, в связи с которым находятся субъективно важные для человека положения его веры, делающиеся таким путем положениями его религиозности» [Карсавин, 1997, 23]. Это определение полностью соответствует тому предмету, которым занимался Сковорода. Он действовал подобно Павлу Флоренскому, положившему в основу труда «Столп и утверждение истины» живой религиозный опыт и противопоставлявшему христианскую духовную философию философии расудочной, плотской. В этом он созвучен Сковороде, который писал, что главная цель его жизни состоит в том, чтобы «всецело посвятить себя одной только божественной истине», узнать, «что такое смерть Христа, что означает Воскресение» [Сковорода, 1973а, 2, 212, 300].

Сковорода и философы рубежа веков писали о Боге. Сковорода не давался вопросом, может ли он философствовать о Всевышнем, но был уверен, что рассуждать о нем можно. С. Булгаков переводил религиозное учение в философский план и утверждал, что все доказательства бытия Божия «от философии и лишь по недоразумению попадают в догма-

тическое богословие» [Булгаков, 1999, 84]. Все они искали определения Всевышнего.

Религиозные философы оперировали понятиями Абсолютного Сущего, как Вл. Соловьев, или Абсолютного, как Е. Грубецкой, вводили понятие сверхкосмического принципа. Н. О. Лосский писал о сверхлогическом и сверхразумном начале: «Это — не разум, но вне разума, это — не личное, но вне личности. (...) Даже термин *абсолют* к нему не применим, ибо абсолют соотносителен с относительным, т. е. с космическим бытием» [Лосский, 1991, 297]. Н. О. Лосский именовал Бога, как и С. Булгаков, Божественным Ничто, опираясь на традиции апофатического богословия. Тенденция к замене имени Бога в философских сочинениях была неодобрительно замечена В. Зеньковским: «Поскольку еще в философии приходится говорить о Вечном и Безусловном, об Основе и Разуме бытия — постольку стараются ввести специальные термины, обходя и устраняя Имя Божие» [Зеньковский, 1926, 306].

Если на рубеже XIX—XX вв. о сакральном говорили на языке светском, обращаясь к естественно-научной и философской терминологии, то Сковорода не использовал метод подстановки и давал Богу иные имена, чтобы уяснить его сущность. Он давал ему художественные дефиниции, усматривая в них способ проникновения в тайну Божию. Бог у него — это мера мира, хозяин всего сущего, архитектор, лекарь, машинист, математик. Список этот может быть продолжен. Таким образом, и Сковорода, и философы рубежа веков обращались к дефинициям, которые различаются между собой тенденцией к художественному языку или научному [Аверинцев, 1996б, 233—238].

Сковорода ориентировался на проблемы человека, не отрывая их от религиозной картины мира. Он не выводил их за пределы сакрального круга культуры, полагая неразрывной связь человека с Богом и Библией. Потому наравне с человеком он рассматривал Библию, отказываясь от традиционных, узаконенных традицией подходов, утверждая, что, если не понять слово «библейное», она обманет человека и заведет в дебри греха. Сковорода не отрывал человека от мира, в котором тот находится, но видел этот мир двойственным. Человек — мир — Библия — вот три мира Сковороды, выстраивающиеся в стройную систему, не лишенную противоречий, которые легко снимаются, так как все три мира неуклонно стремятся к Богу, и человек идет к нему не только по миру, но и по Библии. Это концепция находится в сакральном круге культуры, но не похожа на общепринятую. Потому В. В. Зеньковский считал его учение внутрицерковной секуляризацией мысли. Также В. Эрн писал: «Сковорода не обращается к церкви. Веря в нее, он не идет к священнику, чтобы



облегчить душу свою исповедью и покаянием; он не идет в монахи, чтобы волю свою связать послушанием и аскезой. *Исцеления он ищет в тайной своей природе*» [Эрн, 1995, 329].

Сковорода объявил человека микрокосмом, малым миром. Это издавна известное определение использовал также Н. Бердяев, называя человека малой вселенной, микрокосмом. Сковорода предполагал, что не только в мире отражается человек, но и в человеке отражается мир. Вдобавок человек есть мир, и мир есть человек. Эта же мысль присутствует в философском эссе Е. Замятина «О синтетизме», который, очевидно, впитал идеи своего времени. Писатель XX в., как и философ века XVIII, полагал мир человеком и человека миром. Он указывал на это двойное равенство, лишая его сакральных смыслов: «Человек это вселенная, где солнце — атом, планеты — молекулы (...), земля — лейкоцит (...) и лёт Солнечной системы к Геркулесу — это только космическая перистальтика кишок» [Замятин, 1991, 11]. Сковорода, в отличие от Замятина, предпочитал антропоморфизировать мир, используя образы внешнего тела. У него мир имеет голову и ноги, пята, сердце. Внутренние органы не входили у него в концепты телесного кода.

Русские мыслители рубежа веков видели в человеке не только эмпирическое существо, но и идеальную сущность: Я есть не природа, а идея, «некое сверхвременное и сверхпространственное бытие, тесно связанное с целым миром» [Лосский, 1991, 290]. Они были уверены в двойственности человека. Так, для Бердяева человек — странное существо, двоящееся и двусмысленное [Бердяев, 1985, 88]. Двойственность человека Сковорода объясняет по-разному. Он уверяет, что у человека есть два тела, и пара рук у него не одна: «Я, напимѣр, видѣл у мене руки, но мнѣ и на ум не всходило, что в сих руках закрылись другиі руки» [Сковорода, 1973, 1, 175]. Замятин избрал тот же образ и также говорил именно о руке: «Как будто так реально и бесспорно: ваша рука. (...) Вот рука под микроскопом — это целый фантастический мир — быть может, равнина где-нибудь на Марсе. Но все же это ваша рука. И кто скажет, “реальная” — эта вот, привычная, гладкая, видимая всем Фомам, а не та — фантастическая равнина на Марсе (...) рука, — конечно, сияющее необъятное созвездие Руки» [Замятин, 1991, 10—11].

С. Франк употреблял понятие внутреннего человека, душу которого объемлет Бог. Напомним слова Л. Толстого о том, что во всех есть два человека: «Один — духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и для других людей, и другой — животный, ищущий блага только себе и для этого готовый пожертвовать благом всего мира» [Толстой, 1953, 55]. Сковорода также был уверен, что человек «состоит

из двух, противостоящих себѣ и борющихся начал, или естеств: из горняго и подлаго, сирѣчь из вѣчности и глѣнія» [Сковорода, 1973, 1, 296], из внутреннего и внешнего, видимого и невидимого. В человеке идет постоянная борьба «двух мысленных воинств». Он бывает то «стервом» и гнилью, то тенью Божией.

Сковорода описывает человека с самых разных точек зрения, используя многочисленные культурные коды и дефиниции. Водная стихия — одна из составляющих его природы: «Бреніе и вода мимотекущая есть естеством своим всяка плоть, из стихій составленная» [Там же, 191]. Не только вода мимотекущая, но и вода Божия наполняет человека, который есть земля, поле и вертоград. Близкий образ встречаем у Л. Толстого: «Люди как реки: вода во всех одинакая, и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то широкая, то быстрая, то смиренная, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди» [Толстой, 1953, 197].

Замятин, как и Сковорода, очень низко оценивает способность человека к осязанию. Он высоко ставит все способности человека, кроме этой, в связи с чем у него возникает образ Фомы неверного. Он пишет, что один Фома из всех апостолов не был художником, «только один не умел видеть ничего другого, кроме того, что можно *ощущать* (...) нам известно: мир, вещь в себе, реальность — вовсе не то, что видят Фомы» [Замятин, 1991, 10]. Для Сковороды осязание также противопоставлено другим, более высоким в иерархии телесных чувств — зрению, обонянию, вкусу. Осязанию, по Сковороде, подлежит лишь то, что «нашим очам погуще болванѣет» [Сковорода, 1973, 1, 174]. Код осязания у него всегда связан с комплексом мирских значений: человек все может ощупать «плотскими» руками, но не может понять, что же он осязает. Философ утверждает, что «осязать и касаться есть язва и смерть, а взирать и понять есть сладость и неизреченное чудо» [Сковорода, 1973, 1, 285]. Таким образом, осязанию у Замятина и Сковороды присущ комплекс «низких» значений — лишь осязая, человек не может подняться над миром, творить и созерцать.

Особо Сковорода пишет о сердце человеческом, которое и есть человек, главная точка и портрет богочеловека. Сердце направлено к Богу, оно его вместилище и даже совпадает с ним. Сердцем человек принимает веру и обнимает истинного человека. Оно непременно обладает глубиной, потому его можно назвать бездной: «О сердце, бездно всѣх вод и небес ширшая!.. Коль ты глубока! Все объемлешь и содержишь, а тебе ничто не вмѣщает» [Сковорода, 1973, 1, 168]. Оно способно прозревать Бога, мир и человека: «Видим и осязаем в наличности, а примѣчаем и

обладаем в сердцѣ» [Сковорода, 1973, 1, 287]. Сердце есть «главное» око. Потому увидеть человека — значит узреть его сердце. Сковорода различает в человеке два сердца, борющихся между собой. Положение сердца в концепции Сковороды соответствует его значению «в мистике, в религии и в поэзии всех народов» [Вышеславцев, 1925, 59]. Цитируемый нами автор размышлял о сердце, так же, как и Сковорода. Он останавливался на понятии глубины сердца и тоже именовал его бездной. «Многие мистики говорят об этой “бездне”, как о последней иррациональной глубине Божественного центра (Ungrund Якова Беме)» [Там же, 66].

Б. Вышеславцев, как и Сковорода, наделяет сердце зрением, помещая в него око богоподобное. Оно пребывает в глубине сердца и не может быть «затемнено и омрачено, оно видит ясно даже в пучине греха, даже на дне падения, даже в аду» [Там же, 69]. Это око справедливое и непогрешимое. В жизни временной око сердца закрывается, слепнет и прозревает только перед лицом вечности, полагает Сковорода. Размышляя в том же направлении, Б. Вышеславцев замечает, что сердце может превратиться в орган сатаны, т. е. также предполагает заложенные в нем два противопоставленных начала. Напомним, что И. А. Ильин в сердце человека полагал основу обновления культуры, а современную культуру называл бессердечной [Ильин, 1957, 8].

Как уже говорилось, не только сердце, но и сам человек у Сковороды наделен внутренним зрением. Также Вл. Соловьев, по сути дела, различал внутреннее и внешнее зрение. Он считал, что, для того чтобы лучше видеть, человеку не нужны морфологические изменения глаза: «При тех же двух глазах он может стать пророком и сверхчеловеком» [Соловьев, 1988, 631]. Напомним, что Сковорода протестовал против всяких способов улучшить зрение.

Философы рубежа веков писали о любви как связи человека с Богом, как о свободном выражении личности. Вл. Соловьев называл любовью самоотрицание существа и утверждение им другого, полагал, что «смысл человеческой любви вообще есть *оправдание и спасение индивидуальности через жертву эгоизма*» [Там же, 505]. Н. Лосский говорил, что человек должен внести свой вклад во всемирное творчество и помнить, что в Царстве Божием нет эгоизма. «Любовь, ведущая к отождествлению двух существ, есть, конечно, не субъективно-психический процесс, а субстанциональный акт, переходящий от субъекта на объект и имеющий опору в объекте» [Лосский, 1926, 280], т. е. в Боге или в сверхкосмическом принципе. Б. Вышеславцев подробно объяснял смысл христианской любви, говоря, что она характеризуется мистической глубиной и есть «связь глубины с глубиной, мост, переброшенный от одной бездны сердца к другой» [Вышеславцев, 1925, 68—69]. Любовь, которая не про-

никает в суть отношений божественного и человеческого, В. В. Розанов называл «стеклянной».

Сковорода утверждал, что человек должен любить не себя или себе подобного, но божественную истину в себе и в другом: «Кто-де прозрѣл во водах своя тлѣни красоту свою, тот не во внѣшность кую-либо, ни во тлѣнія своего воду, но в самага себе и в самую свою точку влюбится» [Сковорода, 1973, 1, 154]. Только возлюбив Бога, или — как писал Сковорода — «влюбясь в нево», можно достичь вечного союза и единения с ним. Так через «любезного» человека мы движемся к «вселюбезнѣйшему», — утверждал философ, предвосхищая романтическую концепцию любви [Софронова, 1989, 87—88]. Подобно романтику, Сковорода говорил о том, что без любви душа мертва, что только она оживляет существование людей. Он представлял образ божественной любви через природный код, видел ее в образе прекрасного сада, где цветет древо негнущей жизни.

Это — образ любви возвышенной и чистой. Такая любовь — София — дочь, противопоставленная любви вульгарной, ложной, рождающейся из гнущих предметов. Любовь же, порожденная мудростью, прекрасна. Она «свята, аще истинная; ей, глаголю, истинная, аще обрѣла и узрѣла едину оную красоту и истину: “Посредѣ вас стоит, его же не вѣсте”» [Сковорода, 1973, 1, 154]. Такая любовь разливается по свету, и с ней исчезает внешний мир, оживляя душу человеческую. Для Вл. Соловьева София — великая, царственная, женственная сущность, истинное, чистое и полное человечество, душа мира. Для П. Флоренского — осуществленная мудрость и творческая любовь Божия. С. Булгаков полагал, что София «своим ликом обращена к Богу, она есть Его Образ, Идея, Имя» [Булгаков, 1999, 197]. Таким образом, и Сковорода, и философы рубежа веков мыслили о категории любви в одном направлении.

Вл. Соловьев, Н. Лосский, П. Флоренский рассуждали не только о христианской любви, но и о совершенной дружбе, ведущей к полному единодушию двух существ, к созданию новой духовной сущности, позволяющей познать тайну Божию. Также Сковорода полагал, что дружба, как и любовь, невозможна без Бога, уточняя, что если человека и Бога объединяет любовь, то человека и человека — не только любовь, но и дружба. Это сам Бог «примешал» к жизни дружбу. Потому даже религиовед философ готов назвать истинной дружбой, так как она утверждается в Боге: «Единство ни в тѣлесном подобіи, ни в тое же статьѣ, и ни в сообществѣ покровы, ни в количествѣ лѣт или в ровестничествѣ, ни в землячествѣ или одноземствѣ, ни на небесѣх, ни на земли, но в сердцах союзом Христовой философіи связанных» [Сковорода, 1973, 2, 392]. Дружбу

философ хотел положить «остатним краем и пристанищем всѣх своих дѣл и желаній» [Сковорода, 1973, 1, 131]. Дружба для него подобна любви. Она рождается стихийно и объединяет людей, сходных по природе. Ее нельзя выпросить, купить или вырвать силой. Дружба немислима без добродетели, а также сродства ума и занятий. Несовершенные люди не способны к дружбе, как и к любви. Совершенные же, несущие в своем сердце любовь, знают ее.

В концепции человека у Сковороды важное место занимает идея самопознания, которую философ афористически выражал древним изречением «Познай самого себя». Он сожалел о том, что смысл его забыт, и требовал его возрождения и осмысления. «Освятитв божественным авторитетом внимание к своей персоне, человек и сам стал пристальнее всматриваться в себя» [Бычков, 1995, 134]. Это «всматривание» стало у Сковороды важной внутренней работой, итогом которой должно быть объединение с Богом. Процесс самопознания у него двуедин, так как человек одновременно познает себя и Бога. Самопознание преобразует человека, и все мертвенное в нем исчезает. Таким образом, «через познание себя мы приходим к Богу, а от него вновь возвращаемся к себе, возрожденному и *воскресшему*» [Шпет, 1989, 89].

Любимое изречение Сковороды цитировал и Б. Вышеславцев: «*Познай самого себя*» — мудрость эллинская и древнеиндийская. Но люди не знают самих себя, и не только в смысле своего характера, своих страстей, своих недостатков, нет, в гораздо более глубоком смысле: они не знают своей истинной самости, своего истинного Я — того, что индусы называют «атман», что христианство называет — бессмертной душой, сердцем, сердцем души» [Вышеславцев, 1925, 66]. Это изречение он, как и Сковорода, переводит в план христианских ценностей: «Христос говорит: какая польза человеку, если он весь мир приобретет, душу же свою потеряет? Он говорит здесь именно об этом предельном таинственном центре личности, где лежит вся ее ценность и вся ее вечность» [Там же].

Русские философы рубежа веков различали два мира: «Есть два мира, и мир этот весь рассыпается в противоречиях, — если только живет силами того мира» [Флоренский, 1914, 483]. Они полагали, что есть мир неизвестный, неограниченный, бесконечный и «мирок» как его часть [Франк, 1990, 204]. Рассматривали эти два мира как видимый и невидимый, переводя архаическую оппозицию в современный план. Так, Н. Бердяев задавался вопросом: «В чем духовные корни буржуазности? Слишком сильная вера в этот видимый мир и неверие в иной, невидимый мир. Буржуа потрясен этим видимым миром вещей, потрясен им, соблазнен им» [Бердяев, 1926, 271].

Сковорода детально развивал это противопоставление, утверждая, что мир не един, а распадается на мир символический и мир реальный, благословенный и проклятый. Эти миры различаются как видный и невидный. Очевидно, что невидное выше видного, что духовный мир скрыт от человека, и, несмотря на это, человек должен к нему неустанно стремиться, помня о том, что видимый мир — это лишь «болванеющи» внешности, отражающие невидимое и приносящие человеку горести и беды.

И Сковорода, и философы рубежа веков взирали на природу как на часть божественного мира. Сковорода знал, что Бог пронизывает ее собой, что он в дереве дерево и в траве трава и сам он природа, которая так же, как и он, есть начало, ни начала, ни конца не имеющее: «Весь сеновный мир до послѣднія своея черты, от виноградная лозы до самой крапивы, от нитки до ремня, событіе свое получает от вышняго» [Сковорода, 1973, 1, 346].

Не раз Сковорода выступал против естественно-научного понимания природы, которое, по его мнению, ведет к тому, что природа отторгается от Бога, и люди начинают переделывать ее по своему усмотрению. Поэтому философ был уверен, что познавать мир бесполезно, что нет нужды измерять море и землю, воздух и небеса, беспокоить «земное брюхо» ради металлов, искать на Луне реки и города, обнаруживать бесчисленное множество «закомлетных» миров. Так люди ничего не узнают, и тайна природы им таким путем не откроется. Именуя все научные методы мерой, философ полагал, что истинная мера — совсем не та, которой располагают ученые. Для того чтобы ее определить, человеку нужно измерить себя, т. е. познать путь к Богу, который все освящает и просвещает. Философ был против «новых» опытов и «диких» изобретений, в которых ему виделись не только искажения божественного начала, скрытого в природе, но и тщетность усилий людей.

Его взгляды сопоставимы с концепцией П. Флоренского, утверждавшего, что без религиозных предпосылок наука немыслима. Без них происходит «падение науки, построенной на песках, зыбучих и засасывающих» [Флоренский, 1914, 126]. В. Зеньковский также считал, что по мере развития культуры и философии природа лишилась Бога, и видел в этом «огромное, роковое для всей христианской культуры значение. (...) Сначала началось обезбожение природы, дошедшее до полной и отчетливой формулировки лишь в XVII в., когда система деизма (как известно, возникшего по чисто богословским мотивам) была тесно соединена (у Ньютона) с окрепшим механическим пониманием природы. Природа стала пониматься как некий самостоятельный и замкнутый в себе порядок;

если Бог и создал природу, то после создания ее Он отдалился от природы, которая живет сама по себе и может быть понятна “сама по себе” [Зеньковский, 1926, 306].

Как и Сковорода, философы рубежа веков размышляли о Библии, и их отношение к священному тексту во многом сходно. Например, Л. Карсавин пишет о том, что церковь «научает нас не понимать упоминания о братьях Иисуса Христа и об Иосифе, как отце его, в буквальном смысле слова, хотя бы первые христиане так эти слова и понимали, хотя бы даже сами евангелисты не знали еще догмата Церкви о Приснодеве Марии и ошибались» [Карсавин, 1926, 292]. Сковорода неизменно настаивал на том, что священный текст нельзя понимать буквально, что Библия двойственна и в ней таится множество символов, которые человек должен «раскусить». Многих Библия обманывает, потому что человек — «заблуждаемый чтец». Но ее тайна может быть раскрыта, тем более, что Творец «будьто за ухо порвав, догадываться велит, что в сих враках, как в шелухѣ, закрылось сѣмя истины» [Сковорода, 1973, 2, 10]. Философ прямо говорил, что в Библии на самом деле речь идет не о том, что в ней написано. Если воспринимать ее непосредственно, лучше вообще не прикасаться к ней, ибо лучше не читать и не слышать, чем читать без очей и слушать без ушей.

Он выступал против научного толкования священного текста и нападал на «словотолковников» и «ольховых богословцев», которые, толкуя Библию, забывают о Боге. Он был уверен в том, что они мудрствуют лукаво и говорят пустые слова. Они с детства уже «болтали» Библию и не оставили ни одного «стишка» или «словца», не оспорив его, но в тайны ее они не проникли. Они только засоряют Библию, рассеивая «письмовонство». Спорят о происхождении духа, об ангелах и муках, о вере и святом причастии, но все напрасно, ибо к ней невозможно применять научные методы, которые приложимы к истории и естественным наукам. Потому зря ученые высоко возносятся «по знанию историческому, географическому, математическому, да все плотскому» [Сковорода, 1973, 1, 212], зря «химичествуют», толкуя эпизод Аарона, бросающего в огонь золотого тельца. Сковорода знал, что Библия не есть «наука химии», но книга священная.

Л. Карсавин аналогично относился к научным попыткам истолковать Библию: «Раз христианство обладает абсолютною, т. е., в конце концов, Божественною истинностью и ценностью, не может быть и речи о проверке или обосновании его наукою. Ибо наука по самой природе своей и по существенному своему заданию не абсолютное, а относительное знание, а потому сама еще нуждается в обосновании» [Карсавин, 1926, 289].

Сковорода это относительное знание называл бедным «знаницем» и «понятыцем». Н. Лосский возмущался пастырями и богословами, стыдящимися «ненаучности» повествований о чудесах, веры в преобразующую силу таинств, надежды на воскресение плоти: «Для таких лиц христианская религия сводится преимущественно к морали и христианские таинства низводятся на степень лишь символических действий» [Лосский, 1926, 459].

Соотношение Нового и Ветхого Завета философы рассматривали аналогично. Л. Карсавин писал, что «можно сказать, что есть два Ветхих Завета: еврейский и христианский. Только христианин в силах понять истинный смысл и полноту Ветхого Завета, который лишь в христианстве “исполнился”, евреям же остается недоступным. Каждое слово Священного Писания разное говорит христианину и еврею, так что оно столько же является двумя словами, сколько и одним. Ибо одним оно в некотором смысле все же остается. Так один и тот же предмет, сразу воспринимаемый двумя, есть все же один и тот же предмет, хотя он и два предмета. Так одна и та же истина, постигаемая двумя, остается одною, хотя как бы и раздваивается» [Карсавин, 1926, 291].

Теперь обратимся к Сковороде, так объяснявшему суть Ветхого Завета: «Мойсей закрылся в Евангелии так, как Евангелие пожерто Мойсеевыми книгами, которых оно есть лѣтораслю» [Сковорода, 1973, 1, 204]. Как видим, код природы оказался пригодным для внутреннего сравнения Ветхого и Нового Завета. Разделяя Закон Божий и Предание, первое из них философ именует плодом жизни, второе — листием. Предание — это также смоковный лист, прикрывающий ехидну. Сковорода уверен в том, что все книги Библии являют собой целое, и «если кто одну из них знает, тот знает всѣ» [Там же, 205]. Сковорода не только видел Библию целостно, но и высоко ставил префигурации, прообразующие Христа.

В связи с цитатой из Л. Карсавина, приведенной выше, остановимся на том, что, по его мнению, каждое слово Священного Писания — не одно. Это два слова в одном, ибо их по-разному толкуют иудеи и христиане. В сакральном слове каждый находит свое. Примечательно, что Сковорода также видел в «библейном» слове «двоестественность», «слышах» «двое», но только иначе толковал эту ситуацию. Он полагал, что Библия написана теми же словами, которыми говорит человек, и в то же время это слова другие, священные, хранящие в себе тайну.

Есть сходство и в том, как строили свое учение Сковорода и философы рубежа веков и их последователи. А. Ф. Лосев стремился к синтезу веры и науки. Он постигал те же три «абсолюта», что и Сковорода, —



Бога, мир и человека. «Примирения этих областей Лосев искал на путях построения универсальной системы знания, разрабатываемой им в традиции христианско-православного неоплатонизма школы всеединства В. С. Соловьева» [Постовалова, 1999, 407].

Сковорода, называвший себя философом и любителем мудрости, не раз говорил о непризнанности и одиночестве, полагая, что ни один философ, ни один художник так не одинок, так не предоставлен самому себе, как тот, кто учит о вечной жизни. Одиночество философа — особое, так как, будучи одиноким, он сближается со всеми посвященными, обладающими тайным знанием, с теми, кто способен прозреть святое и показать его людям. Тема одиночества подводит к проблеме индивидуальности, неповторимости человека, приближающегося к Богу, также одинокого в своей единственности. Сковорода приводит множество примеров, поясняющих эту мысль. Маги, волхвы, «халдеи», «гимнософисты», «софи», «иерофанты» были наделены высшим знанием. Они отвлекались от мирских дел и посвящали свою жизнь Богу. Сковороде вторит Бердяев: «В новое время все духовно значительные люди были духовно одиноки. Страшно одинок, трагически одинок был гений, творческий зачинатель. Не было религиозного сознания, что гений — посланник небес» [Бердяев, 1926а, 174].

Образ Сковороды, утвердившийся в культурном сознании, знаменательно схож с образом Вл. Соловьева, о котором сказано, что он «в мире не жилец, а вдаль стремящийся прохожий — бездомный бедняк-безсребренник» [Сперанский, 1926, 225]. Н. Бердяев видел в Соловьеве некую «воздушность, оторванность от всякого быта. Не из земли он вырастал, не был он ни с чем органически связан, не имел корней в почве» [Бердяев, 1989, 215]. Ему было присуще чувство вселенскости и универсализма. Бердяев, кстати, и себя самого называл прохожим в этом мире. Бродячий философ Сковорода, которого мир ловил, но не поймал, был «убог, скуден, нужен», переносил свое нищенское состояние скромно, молчаливо, безропотно: «Дух его отдалял его от всяких привязанностей и, дѣлая его пришельцом, пресельником, странником, выдѣлывал в нем сердце гражданина всемирного» [Ковалинский, 1973, 44].

\* \* \*

Если на рубеже XIX—XX вв. отношение к Григорию Сковороде и не манифестировались явно, о нем все же знали, его сочинения уже вызывали интерес. Резкого отторжения от его творчества не наблюдалось. Даже когда это отторжение происходит, зачастую необходимое для ста-

новления новых культурных форм, схождения с культурой прошлого возможны. Они вызываются «невольной» памятью культуры. «Воспоминания» подобного рода бывают абсолютно неосознанными.



## К истории советской агнографии

Социалистический реализм, уже в наименовании которого читается скрытое указание на напряженные, но отнюдь не динамические отношения между искусством и обществом [Куренная, 1995, 7], претендовал на всеобщее и однозначное понимание. Он не стремился к новизне в художественном плане и, конструируя новый желательный вид реальности и образ нового человека, новым искусством слова быть не стремился. Соцреализм использовал давно сложившиеся и устойчивые художественные приемы, при этом усредняя и упрощая их. Писатели и поэты этого направления продолжали, может быть, сами этого не замечая, линии, уже прочерченные культурой. Как заметил А. Битов, за своими открытиями это искусство «сходило» к Толстому и Гоголю. А. Битов, И. Виноградов и многие другие указывали и на близость соцреализма к романтизму.

Но не только XIX в. был для соцреализма «стилевой находкой» и «кладовой» сюжетных мотивов. В нем можно усмотреть соотнесенность и с другими историко-культурными эпохами, чей художественный опыт не исчез из фонда культуры с течением времени. Имеется в виду древнерусская литература, реминисценции которой обнаруживаются в Новое время. Существовали они и в эпоху соцреализма, хотя проявлялись, конечно, относительно редко, причем только некоторые из них.

Социалистический реализм «стал (...) доктриной для России, его новым духовным ядром» [Куренная, 2004, 9]. Он по-особому воспроизводил действительность. Можно сказать, что писатели этого направления, тщательно отбирая литературный материал (что происходит в любые эпохи), в то же время относились к нему с некоторым равнодушием, ибо в настоящем им всегда виделось будущее. В этом можно усмотреть соответствие социалистического реализма с литературой древнерусской, не нацеленной на дела земные. Во многом это объясняется дидактической направленностью древнерусской литературы, свойственной также литературе соцреалистической. И та, и другая литература воспитывала общество на примере человека идеального, который, конечно, различался,

хотя, как мы покажем, имел и сходные черты. Отказ советской литературы от свойственного литературе XIX—XX вв. стремления проникнуть во внутренний мир героя, отсутствие психологизации в его портрете также сближают ее с древнерусской литературой, в которой не отводилось значительного места изображению внутреннего мира персонажа. Главной в ней была идея подражания великому священному образцу.

Общество, заменившее религию идеологией, нуждалось в произведениях, которые смогли бы донести ее до широких масс, которые, в свою очередь, должны были ее принять как новую религию. Под новой религией имеется в виду не только пресловутый атеизм, призванный разбить такого опасного для большевизма противника, как христианство. Предполагалось не просто заменить веру научным мировоззрением, а дать народу веру новую. Атеизм — это тоже, конечно, религия, точнее, совокупность верований, но подлинная новая религия шире атеизма. «Наряду с верами старыми возникало и “нововерие”, вернее неверие, сочетающееся с пламенной верой в природу, в человеческую силу, во всемогущую возможность всяческих преобразений, которая могла совпадать с партийным коммунизмом, но могла и не совпадать» [Козлова, 1996, 105]. Новая религия — это вся система представлений об обществе и человеке, которую в обязательном порядке требовалось не только усвоить, но и воспринять как сакральную, то есть заслуживающую почитания, не подлежащую сомнению и иррациональную.

Об этом свидетельствует язык новой религии, активно эксплуатирующий церковную лексику и образность [Мочалова, 1995, 32]. «Отвергнув Бога и абсолютные ценности Царствия Божия, они (большевики. — Л. С.) абсолютизируют относительные ценности земного Бытия и служат им с таким же почитанием, с каким религиозный человек относится к Богу и правде Божией. Таким образом, служение идеалу коммунизма и построению общественной жизни на основе науки без Бога было для Ленина и его сподвижников своего рода религиею. Писания Маркса и Энгельса играли в их мышлении и поведении такую же роль, как Священное Писание в жизни христианина» [Лосский, 1990, 50]. Следовательно, сочинения основоположников коммунизма явно сакрализировались в сознании нового общества. Они образовывали ядро культуры, от него по направлению к периферии располагались тексты, которые можно назвать сакрализованными. Они обязательно сохраняли комплекс основных значений, заданных новым сакральным ядром, и внедряли его в общественное сознание.

Поэтому есть все основания толковать соцреализм как «явление культуры религиозного типа» [Будагова, 1995, 24]. Так оно и восприни-

малось во многом новым советским обществом и его будущими соседями по социалистическому лагерю. Л. Н. Будагова пишет о том, как социалистическая культура была увидена сквозь призму Нового Завета в Чехословакии: «С. К. Нейман уподобляет РСФСР — “вифлеемской звезде” (“РСФСР”) и буквально молится на “Советскую Русь”, “нашу надежду и заступницу” и “единственную звезду на темном небе” (“Приветствие”, сб. “Красные песни”, 1923)» [Там же].

Идеологические требования, естественно, распространялись на литературу, служившую проводником новых идей. Эти идеи выражались в формах отнюдь не авангардных. «Авангард — эмансипация от внеэстетических задач, самоценность искусства, полная свобода творчества, поиск новых форм через интенсивный эксперимент» [Там же, 18]. Позволить эксперимент соцреализм не мог по определению. Оставалось одно — искать поддержку не в современной культуре, а в культуре прошлых эпох, подпитываться формами классическими, проверенными, от которых шел путь к формам архаическим, которые опознавались в формах классических и могли быть известны благодаря воспитанию, полученному в прежние годы.

Как пишет Н. Н. Козлова, архаическое стремительно возрождалось во многих сферах жизни молодого советского общества. Оно сказывалось во всеобщей тенденции к разрушению, в переворачивании известных ритуалов, в иконоборчестве [Козлова, 1996, 106—111]. Отнюдь не всегда возврат к архаике был столь сокрушительным. Память культуры возвращала и другие культурные механизмы. Новая литература обратилась к готовым клише, которые были заложены в культурном «подсознании». Здесь явно включался механизм перевода старого в новое, оживала память культуры, подсказывавшая писателям адекватные средства выражения новых идей, что можно увидеть на примере романа Н. Островского «Как закалялась сталь».

Это произведение явно не отличалось особыми художественными достоинствами. А. Т. Твардовский в своих «Записных книжках» назвал его примером деградации мастерства, но зато результатом подвижнического труда. Очевидно, что применительно к Островскому о деградации говорить не приходится. Это была его первая книга, написанная не без посторонней помощи. Твардовский полагал, что этот роман способствовал некоей мистификации. Он резко упростил представления о литературном труде. Прочитав сочинение Островского, каждый мог увериться в его легкости и доступности. Оно прокладывало путь в литературу потерявшим трудоспособность [Твардовский, 1989, 15].

Знаменательно другое. Твардовский заговорил о подвижничестве, т. е. соотнес Островского с образом подвижника. Конечно, основные

смыслы этого образа уже были мало доступны пониманию автора XX в., но все же слово, несущее в себе след христианской духовности, выбрано им не случайно. В тексте Твардовского оно, определяя творческий и жизненный путь автора романа, незримо пододвигает его к ряду духовных делателей. Подвижники вступали на путь, на котором духовное и материальное созидание не только не противоречат, «но и органически, целесообразно и благодатно сочетают одно с другим» [Топоров, 1995, 608]. Они знаменовали особый вид русской святости, память о котором окончательно не исчезла. Ее всегда хранит язык. В нем вечно «живет старое, связанное с вековыми духовными и нравственными традициями христианского гуманизма» [Вендина, 2003, 449].

Твардовский подытоживает свои рассуждения о романе Островского следующим образом: по этой книге можно учиться жить, но не писать. Он, следовательно, выводит роман за пределы литературы, оставляя за ним право быть учебником жизни. Так подчеркивается его дидактическая функция, доминантная, как мы уже сказали, как в древнерусской литературе, так и в соцреалистической. Поэтому писатель, объявленный ведущим соцреалистическим автором, скрыто приближается к древнерусским книжникам. Он сам на страницах своего романа не только типизирует жизнь, но так выстраивает линию своего героя, что тот неуклонно движется в сторону житийного образца.

Житие, повествуя о жизни святого, всегда насыщено сакральными смыслами. Житийный персонаж вторит пути самого Господа, добровольно идет на муки и на смерть, не изменяя вере. Он трудится во имя Господа, постится и молится, сосредоточиваясь на своем духовном восхождении. По окончании земной жизни он увенчивается славой, и вокруг его могилы происходят чудеса. В житийном повествовании всегда есть приметы повседневности, реальная жизнь вторгается в него, но она всегда подчинена высокой идее. Сплав сакрального и светского, в котором сакральное выступает на первый план, — основной признак этого жанра, относительно свободно варьирующегося и не раз принимающего новые черты, несмотря на устойчивый сюжетный каркас.

Обращение к этому жанру никак не декларируется Островским. В его произведении нет неожиданных срывов, отсылок к иной поэтике или к религиозной системе ценностей. Главная операция, бессознательно прodelываемая им с неназванным образцом, состоит в том, чтобы на место религиозных значений, которое несет житие, подставить новое сакральное. Для того чтобы обратиться к житийным образцам, Островскому не нужно было «продираться» сквозь толщу веков. Жития совсем недавно активно читались широким кругом населения. Канон, по кото-

рому они строились, был прочно усвоен, о чем свидетельствует, например, и тот факт, что он просвечивает в личных, дневниковых записях недавно неграмотного человека двадцатых-тридцатых годов [Козлова, 1996, 122]. Писателю было достаточно поставить нового героя в соответствующие условия, направить его на путь, на котором он бы мужественно преодолевал жизненные трудности, чтобы начались семантические переключки литературы соцреалистической и древнерусской.

Они были возможны потому, что литература соцреализма, формируя новый тип общественного сознания, выполняла не только светскую, но и сакральную функцию. Каноны жития были ей, можно сказать, удобны. Житие нравоучительно. В нем явно выражена этическая направленность. В нем присутствует идеальный образ человека. Это не только путник, шествующий вослед Христу, но и борец-страдалец за высокую идею, выдерживающий любые тяготы и лишения во имя ее. Житийные образцы не только колебались между сакральным и светским, но и воспринимались как норма для мирян, часто недостижимая. Эти образцы просвечивают в светской литературе. Открытые отсылки к житийному жанру, сюжету и мотивам есть у Лескова, Достоевского. Б. Гройс обнаруживает их в книгах серии ЖЗЛ. Создавая картины всем хорошо знакомой жизни своего времени, естественно, придавая ей утопические черты, советская литература создавала образ нового человека, трудящегося во имя светлого будущего, аскетичного, безоглядно преданного идее социализма. В нем проступают черты житийного персонажа с его устремленностью к победе духа над плотью, персонажа, освященного религиозными традициями. Только советский человек служил не вере, а идее социализма и коммунизма. Таким был герой Островского.

Писатель, как и все то направление, к которому он принадлежал, не стремился создавать сложные противоречивые образы. Его положительные герои имеют семантическую доминанту, которой не изменяют ни при каких условиях, как и герои древнерусской литературы. Образ Корчагина прописан не особенно тщательно. Для Островского в первую очередь было важно то, что, он, как всякий идеальный герой, является носителем идеи. Заметим: так же, как и житийный персонаж. Соцреалистический герой зачастую представляет собой некую условную конструкцию, в которой сквозь приметы сегодняшнего времени и стиля поведения просвечивает прежний образец, недостижимый и одновременно всеми узнаваемый, которому нужно следовать и подражать. Именно это, а не только государственная политика, воздействовавшая на литературу, позволило ему существовать в литературе относительно долгое время. Он был поддержан невидимыми традициями изнутри, как Павка Корчагин.

Не следует полагать, что Островский неким тайным и удивительным образом отталкивался от житийных образцов. Ведь они были отмечены вместе со всем старым миром. К этим образцам Островского, как и некоторых других советских писателей, исподволь подводила задача представить нового совершенного человека. Эта задача, можно сказать, сыграла с ними шутку — одну из тех, которыми полна история культуры. Авторы были вынуждены вспомнить уже вытесненное из памяти, подспудно возродить те пласты искусства слова, которые прочно укоренились в сознании многих поколений, где хранились в свернутом виде. Для их «развертывания» не требовалось глубокого знания письменных источников. Создавая свой идеал человека, литература соцреализма приспособлявала к новым социальным условиям, активно отражавшимся в искусстве, уже сложившийся образ. Это было возможно и потому, что отнюдь не все этические ценности христианства на самом деле были окончательно уничтожены. Идеал советского человека оказывался сходным с тем, который проповедовался веками, что способствовало подставке на место прежних сакральных новых сакрализованных ценностей.

Без этого вряд ли соцреалистический герой был бы принят не только в СССР, но и в других странах. «Книга Н. Островского действительно стала катехизисом для революционеров многих стран, в том числе и Югославии, где она в канун Второй мировой войны была напечатана на гектографе, после ее окончания вышла массовым тиражом и вошла в круг обязательного чтения оmlадинцев» [Ильина, 1995, 109]. Г. Я. Ильина разбирает роман С. Селенича «Мемуары Перо-калеки» (1968 г.), который, хотя и являет собой антитезу роману «Как закалялась сталь», все же лишний раз свидетельствует о том, что новый герой вошел в культуру XX в., не только социалистическую.

Отнюдь не только герой, но, соответственно, и сюжет романа Островского наделен агиографическими приметам. Они есть и во многих других советских произведениях. В них — но прежде всего у Островского — можно увидеть аналогии с канонической литературой прошлого, реконструировать архаические, а не только современные смыслы. Житийные интонации агиографического жанра, в которых всегда сквозит умиление и восторг перед мучеником, в советской литературе отсутствуют. Она не содержала в себе рефлексии и прежде всего была нацелена на эпическое повествование, под которым мог таиться житийный канон. Его не сразу можно обнаружить в сплетении множества побочных сюжетных линий, но некоторые мотивы, несущие с собой особые смыслы и неожиданно увязывающие соцреалистическую литературу с древнерусской, приподнимая ее над современной действительностью, этот канон все же выдают.

Автор жития, как и всякого древнерусского текста, анонимен. Только в XVII в. было написано житие от своего имени. Так поступил протопоп Аввакум, чье сочинение вошло в фонд русской культуры. Он заявил о себе в каноническом произведении, которое значительно обогатил множеством реалий и событий своей собственной жизни. «XVII век в русской культуре — эпоха открытия ценности личности и авторской в том числе» [Сазонова, 2003, 176]. Его житие по определению не могло иметь финала, который непременно включает в себя описание кончины мученика и чудес после нее. Здесь налицо синтез автобиографии и агиографии.

Островский пишет автобиографию, сквозь которую проступают агиографические черты. В романе он носит другое имя, Павел Корчагин, чья жизнь списана с собственной жизни писателя. Так происходит наложение литературного образа на созданный им персонаж. Писателю и его герою была уготована тяжелая судьба. Автор-прообраз и герой не смиряются с ней и стремятся ее преодолеть. Как происходит это преодоление, какие слова находит автор для их описания, в какие ситуации ставит своего героя, чрезвычайно важно. В них просматриваются агиографические каноны.

Писатель отнюдь не всегда пользуется «своим» словом. Как известно, даже говоря о себе, человек часто прибегает к готовым клишированным формам. Повседневность «протуберанцами выбрасывает клише, которое впечатывали в сознание многочисленные “культурные медиаторы” (...). Человек даже может не читать и не смотреть, но “клише”, к ним восходящие, могут попасть в повседневный словарь вербального или невербального языка» [Козлова, 1996, 14]. Среди этих клише есть и те, что созданы в иное время.

Островский наделяет своего героя идеей. Павел счастлив, потому что она им владеет. Он не присваивает эту идею себе и называет ее «нашей идеей», которая порой преобразуется в мечту о всеобщем счастье и равенстве. Идея эта, слабо артикулированная, никак не детализируется, не обсуждается и не требует никаких доказательств. Она преобразуется в веру, которой Павел служит. Вера-идея захватывает его настолько, что он способен пожертвовать собой во имя ее. Без идеи его жизнь тускнеет, становится бессмысленной. Она ведет его по жизни, поэтому он и добивается своих целей: «Так человек не выдержал бы, но как за идею пошел, так у него все это и получается» [Островский, 1961, 143].

По вере-идее Павел различает людей. Тех, кто не принял новой веры-идеи, он считает обывателями и прямо называет их людьми другой веры, в основе которой идеи, видимо, нет. Идея, которой верен он сам, организует его общую характеристику таким образом, что он приближа-



ется к агиографическому герою, даже совпадает с ним по некоторым параметрам, правда, второстепенным, но таким, без которых образ мученика, святого не мыслится.

Подобно многим героям житий, Павел почерпнул свою идею не только из жизни, но и из письменных текстов. Его Священным Писанием оказываются книги, которые он читал «съ всѣмъ въниманиемъ». Это романы Горького, Дж. Лондона, Э. Войнич, Р. Джованьоли. «Овод», «Железная пята», «Спартак», «Гарибальди» — таков список сочинений, по которым Павел строит свою жизнь, не отступая ни на шаг от эталонов ни в отношениях с любимой женщиной, ни лежа на операционном столе, преодолевая боль. Откуда у него это упорство? — спрашивает врач. «На мой вопрос он ответил: — “Читайте роман “Овод”, тогда узнаете”» [Там же, 162]. Так мы сталкиваемся с той интерпретацией романа, которая утвердилась еще в конце XIX в. Это произведение было «по-своему» прочитано русскими читателями не одного поколения. Для них главным было то, что Овод — революционер по духу. Критика церковных устоев, присутствующая в романе, не произвела на читателя особого впечатления. Они как-то прошли мимо нее. Так описывает данную интерпретацию В. И. Новиков.

Список книг, на которых воспитывается Павел, конечно, содержит «Капитал» Маркса. Н. Н. Козлова считает этот труд для нового советского человека текстом большой идеологии или прецедентным текстом, т. е. значимым для личности или общества и обладающим сверхличностным характером. К таким текстам даже необязательно прямое обращение. Порой бывает достаточно простого названия, знания его в пересказах или в отрывках. Зато другие тексты всегда воспринимаются через призму «Капитала». В результате им приписываются те значения, которых никак не предполагали авторы. Подобные произведения, в том числе и поэтому, приобретают огромную популярность, так как находят-ся как бы в тени сакрализованного текста.

Итак, Павел имеет перед собой образец, подражать которому стремится. Это образец литературный. Так в романе выявляются особенности читательского восприятия, при котором текст выходит за пределы искусства и перемещается в жизнь, притом он явно не отрефлектирован. Книга, прочитанная таким образом, способствует созданию человека теоретического, абстрактного. Он маниакально занят мыслями и планами, «не чуя жизни реальной вокруг и человек» [Гачев, 1995, 18]. То же самое можно сказать о Павле Корчагине. Его литературные образцы или напрямую подчиняются тексту, организующему сакральное ядро нового мира, или притягиваются к нему, как тот же «Овод».

Ведомый идеей, Павел отличается силой воли, активностью и агрессивностью. Он всегда готов к бою, но не к созерцанию или состраданию. Это персонаж, не помышляющий о самоценном духовном развитии, не жаждущий самопознания. Воля для него — ведущее свойство личности. Он выковывает ее, испытывая и закаляя себя даже в мелочах. Например, бросая курить, он говорит, что «человек управляет привычкой, а не наоборот» [Там же, 265]. Павел готов перестать ругаться, что дается ему с трудом. Он культивирует силу: с детства дерется, учится боксу, восхищается сильными людьми, например, Жухраем. Следовательно, не сила духа, а сила физическая привлекает его. Он стремится к физическому совершенству.

Подобно житийным персонажам, Павел губит себя порой неоправданными лишениями во имя высокой идеи, никогда не думая о возможных последствиях. Цель и смысл его жизни — физический труд или аппаратная работа. Это работа на благо всего человечества. Как партийная работа, так и работа на заводе у машин человечеству, с точки зрения Павла, необходима. Приметы этого полезного труда рассеяны по страницам романа: гудки паровоза, лязг и рев машин, копоть, гарь, папиросный дым, кипы бумаги, страстные споры.

Подражая своим любимым героям, Павел по особому относится к труду. Он не просто трудится, а совершает подвиг труда, кульминация которого — строительство узкоколейки. С одной стороны, прокладывание узкоколейки наглядно демонстрирует новое отношение к освобожденному труду, с другой — о чем писатель и не помышлял — становится прообразом лагерной жизни. Деятельность Павла освещена высоким смыслом. Он не просто работает, а трудится во имя «нашей» идеи. Повседневный тяжелый труд для него — своего рода творчество, как для подвижников [Топоров, 1995, 683]. Цели его столь высоки, что все тяготы жизни отходят на второй план.

Павел готов работать без устали. Он не знает, что такое отдых. Зато труд как служение другому человеку он ненавидит. Он забывает об отдыхе и считает его досадной помехой в своей целенаправленной жизни точно так же, как многие святые, уверенные в том, что лень есть мать всех пороков. «В религиозном сознании средневекового человека лень и бездействие рассматривались как худшее из зол, как источники низости и лицемерия человека, переводившие его на уровень вещи» [Вендина, 2002, 516].

Трудовой подвиг Павла выявляет некоторые детали, казалось бы, второстепенные, но очень важные для формирования его образа и хорошо запоминающиеся. Они выстраивают невидимую параллель с агиографическими персонажами. Настойчивое упоминание о голоде и холо-

де позволяет вспомнить о том, что мученики истязали себя холодом, голодом и бдением. Хождение босиком по снегу также знаменательно. На самом деле у Павла порвалась обувь, потерялась калоша, но эти страшные неприятности влекут воспоминание о знаменательном жесте будущего святого или юродивого. Переживания и трудности Павла хорошо понимали первые читатели романа, для которых, по выражению Н. Н. Козловой, сапоги выступали в функции предмета роскоши. Она же приводит слова из одного дневника, как бы подводящие итог трудовому подвигу Павла: «Так закалялись они пролетарской закалкой и закалкой от мороза» (цит. по: [Козлова, 1996, 126]).

Трудясь, Павел забывает о себе, о своем теле. С одной стороны, он стремится к развитию своих физических способностей и способен переносить большие физические нагрузки, чем гордится. С другой — это стремление уживается с презрением к собственному телу, которое он называет предательским, хотя в нем и живет сердце большевика. Тема презрения к телу не особенно развита, но все же она присутствует, что заставляет вспомнить житийных персонажей. В основном, она выявляется в связи с темами труда и болезни.

Павел не ценит здоровье, постоянно пересиливает себя, преодолевая множество недугов. Он дважды переносит тиф, его ранят в бедро, в голову, в спину. Он попадает в автокатастрофу и, вообще, он не раз бывал «около смерти». Четыре раза он задерживался на границе двух миров. Однажды все поверили в слухи о его смерти. Павел не умер, но утратил способность двигаться. Он слепнет и теперь живет только идеей и волей к победе над своим телом. Подробное описание, а также перечисление физических недугов не должно было, по замыслу автора, вызвать жалость к герою. Настойчивое упоминание о них свидетельствует о том, что болезнь посылается герою как испытание, которое он должен выдержать.

Так оппозиция плоть / дух появляется в романе Н. Островского. Писатель будто согласен с тем, что плоть человеческая должна болеть и исчезать: «Боли, друг мой, пожалуй, боли и поболи... Но боли слышь тѣлом, а души да не коснется рука вражія!» [Сковорода, 1973, 2, 400]. Болезнь, следовательно, становится важным знаком служения только уже не Богу, а «нашей» идее. Страдания агиографического персонажа также необязательно приходят извне. Может он всю жизнь мучиться от многочисленных болезней, как Пимен многоболезненный, который двадцать лет лежал в монастыре и встал только перед кончиной — поклониться гробу Антония Печерского. Другие агиографические персонажи даже молятся о том, чтобы «сподобиться им занедужить». Таким образом, тема болезни, телесных страданий возвеличивает героя, позволяет предста-

вить его силу воли и презрение к смерти, которой всегда обладают житейские персонажи.

Тема презрения к телу снижается и выглядит как пренебрежение правилами гигиены. Павел не заботится о своем теле. Он не ходит в баню. Его не смущает грязное тело, как когда-то агиографических персонажей [Полякова, 1972, 260]. Приведем соответствующую цитату из Жития Феодосия Печерского: «И никтоже его николиже видѣ (<...> ли воду възливающа на тѣло, развѣ токмо руцѣ умывающая» (цит. по: [Топоров, 1995, 825]). Известно, что по византийским монастырским уставам монах мог мыться дважды в месяц. Иногда говорилось, что два раза в год. На самом деле, праведнику это было не нужно. Он не мылся водой, он омылся слезами [Каждан, 2000, 36].

В то время, когда происходит действие романа, всеобщая агитация за личную гигиену велась постоянно. Павел на эти призывы не обращает внимания, хотя быть чисто вымытым и носить «культурную чистую одежду» считалось тогда достойным нового человека. Павел себе в этом отказывает. Его лишения обычны и даже заурядны для его времени, но они могут быть преодолены с минимальными усилиями. Павел должен был хотя бы к этому стремиться, чего он не делает. Его поведение есть знак преодоления, но не бедности и грязи, а всего того, что мешает достижению великой цели. Это поведение оттеняет ее, как бы свидетельствуя о том, что у героя есть дела поважнее.

Одевается Павел плохо и бедно. Конечно, время, в которое он жил, не позволяло никакой роскоши, но отрицательные персонажи романа наряду с флиртом позволяют себе и одеколон, и галстук. Они хотят наряжаться. Павел же культивирует в себе пренебрежение не только к телу, но и к одежде. Он никогда не хочет выглядеть иначе и с достоинством носит «худые ризы», подобно преподобному Феодосию: «Одежа его бѣ худа и сплатана. О семь же многашьды родителема его нудящему и облещися в одежду чисту и на игры съ дѣтьми изити» (цит. по: [Топоров, 1995, 648]). В этом отношении Павел разительно напоминает великие образцы. Будущие святые облекались в рубище и вретище, зная, что нищета есть тайное величие Господа. Напомним о том, как в пьесе об Алексее человеке Божиим главный персонаж одевается в «лахманы» нищего явно не только для того, чтобы остаться не узнанным. «Частный вопрос “худых риз” — важный знак некоей целостной позиции и соответствующего ей жизненного поведения» [Там же, 652] с ярко выраженными чертами аскетизма. «Но и вне религиозной сферы отношение к одежде в русской жизни всегда оставалось очень существенным пробным камнем, позволяющим самоопределиться не только в “социальном”,

“культурном” и т. п. пространствах, но, главное, в духовном, нравственном пространстве» [Там же, 658].

Конечно, следует иметь в виду и то обстоятельство, что, как пишет Р. М. Кирсанова, в то время, когда жил Н. Островский и его герой, «одежда стала враждебной своим владельцам. Не только форменная, отличающая причастность человека к старым структурам власти, но и бархатные блузы художников, скромные шляпки гимназических учительниц, толстовки либерально настроенных интеллигентов» [Кирсанова, 1995, 236]. Люди стали одеваться одинаково, стремясь ничем не выделяться, быть похожими друг на друга. Подобная унификация осуществлялась тем более легко, что материальных возможностей для особого разнообразия не существовало.

Павел — противник всяческих развлечений, мешающих служению идее. Подобно агиографическим персонажам он «на игры с инем не исхожаше», «гнушашесе играм ихъ». Вечеринка приводит его в ужас, неистовый гнев вызывает выступление артистов в санатории. Он не желает слушать неприличные анекдоты и вообще склонен к сосредоточенности и серьезности, как бы вторя агиографическому канону, — ведь Христос никогда не смеялся. Человек, вторящий его пути, подражал ему, храня радость только в сердце. Беззаботное веселье страшит Павла — как некогда гонителей «сочелей скоморошьих», уверенных в том, что всем веселящимся — прямая дорога в ад. Павел такого умозаключения сделать не может, но принятый им кодекс поведения сближает его с агиографическими персонажами, уже в раннем возрасте проявляющими склонность к жизни духа.

Аскеза Павла, не стремящегося к радостям жизни, даже когда здоровье не изменяет ему, распространяется на отношения с женщинами. Для него не существует земной, плотской любви. Он отказывается от всех женщин, влюбленных в него, требуя от них единения в вере, и ставит выше человеческих отношений служение идее: «А я буду принадлежать прежде всего партии, а потом тебе и остальным близким» [Островский, 1961, 164]. Он ведет себя как житийный персонаж, давший обет безбрачия, девства: «Я, маманя, слово дал себе дивчат не голубить, пока во всем свете буржуев не прикончим» [Там же, 225]. Перед нами новый вариант давней темы, присутствующей в житиях Моисея Угурина, Алексея человека Божия и во многих других. В. Н. Топоров пишет, что Феодосий Печерский смирял «не только потенциальные социальные амбиции, соблазн “славы и богатства мира сего”, но и вполне реальные физические претензии сильного, выносливого, молодого организма, питающие иллюзии вечной жизни во плоти» [Топоров, 1995, 686]. В отличие от Павла, мнимые большевики, не исповедующие новую идею, а только

присоседившиеся к ней, как Чужанин или Развалихин, легко вступают в половые связи и легко разрывают их.

Островский наделяет своего героя отношениями с матерью, повторяющими известный житийный мотив. Мать никак не разделяет его революционных устремлений, и Павел борется с ней, отстаивает свое право служить революции. Он отказывается ее видеть и даже не разрешает проводить себя. Мотив отталкивания от близких, особенно от матери, проходит через жития Симеона Столпника, Феодосия Печерского, Феодора Освященного и многих других мучеников [Федотов, 1990]. Этот мотив вторит евангельскому призыву оставить мать и отца и идти вослед Христу.

Борясь за счастье и свободу всего человечества, Павел внутренне не свободен. Но он и не желает ни свободы от общества, ни свободной внутренней жизни. В социализме «происходит не развязывание, а связывание творческих сил человека, подчинение их принудительному нутру. В социализме отпущенный на свободу человек вновь приковывается к принудительной урегулированной жизни» [Бердяев, 1992, 132]. Для Павла не существует жизни души и сердца. Он соткан из воли, тела и духа — «вот полная схема нового человека» [Федотов, 1988, 53]. Он не видит в себе полноценной личности, о чем в романе говорится не раз как о чем-то положительном: «Павел потерял ощущение отдельной личности. (...) Он, Корчагин, растаял в массе и, как каждый из бойцов, как бы забыл слово “я”, осталось лишь “мы”» [Островский, 1961, 155]. Противопоставление «Я» / «Мы» было типично для той эпохи. Напомним о его развитии в романе Е. Замятина «Мы».

Это противопоставление для героя романа Островского снимается, так как для революционера «личное ничто по сравнению с общим» [Там же, 311]. Усредненность, обезличенность для Павла не трагична. Он и не желает развития своей индивидуальности. Революция принесла «невиданное уничтожение личности, когда отказ от личностного и гибель личности воспринимались обществом и самой гибнущей личностью как общественное торжество» [Кавелин, 1990, 178]. Также житийный персонаж не стремится к индивидуальности, он растворен в своем движении к Господу.

Итак, аскеза, пост и труд, алкание, бдение «в день и ночь» органически вписываются в характеристику одного из первых героев соцреализма. Павел незаметно продолжает галерею праведников и мучеников. Он, конечно, кардинально отличается от них, так как лишен смирения, страдания, любви к ближнему. Но преданность его идее, в которую он безоглядно верит, сближает его с ними, делает персонажем «светской агиографии» [Н. Н. Козлова], как и многие другие черты его личности.

Очевидно, что Островский бессознательно воскресил давний архетип, обогативший образ его героя, что способствовало выполнению требований времени, которое активно сакрализовало идеологию.

Появление житийных мотивов в романе советского писателя можно интерпретировать и как поиск стереотипов, а вместе с ними готового слова. Язык соцреализма еще только формировался. Островский не мог и не пытался участвовать в его создании, потому «в царстве клише и заезженных фраз» у него возникают и те, которые освящены прежними традициями. «Государство самыми разнообразными способами пыталось бороться с религией, в том числе используя знакомый с детства едва ли не каждому жителю России язык православной церкви» [Куренная, 2004, 19].

Роман Островского также порождает клише. Ими, как готовым словом, пользовалось не одно поколение советских людей. «И мальчик, который писал дневник в 70-е годы, и “зэк” 90-х годов, приславший письмо в редакцию журнала “Смена”, самоопределяются клише из романа “Как закалялась сталь”» [Козлова, 1995, 209]. Очевидно, что привязанность к ним объясняется также наложением биографии писателя на сюжет его произведения, что и «вытолкнуло» его роман в жизнь.

Можно сказать, что Островский, пусть и не владевший литературной техникой, создал образ индивидуального героя, человека с особой судьбой, выделявшегося среди других героев советской литературы своей трагичностью, не снимающей оптимистического звучания романа. Никогда его не были лишены и агиографические сочинения, обещавшие праведнику, что перед ним раскроются врата рая. Роман Островского, посвященный становлению нового человека, живущего и трудящегося в чрезвычайно сложных социальных условиях, сходен с житием, проследившим узкий тернистый путь, ведущий человека через страдания и муки к вечной жизни. В этом видится значимый парадокс. Советская литература, оптимистичность которой без усталости декларировалась, неожиданно и бессознательно нашла для себя образец в текстах, пронизанных подлинным драматизмом, если не трагизмом земного бытия. Радость, присущая всякому христианину, возрождается в житиях лишь в мотивах добровольного принятия смерти, с окончанием земной жизни страждущего. Пережив множество несчастий при жизни и преодолев их, житийный персонаж радуется в раю. Точно так же ведут себя персонажи моралите — одного из основных жанров школьного театра, не раз строящихся на основе агиографического жанра.

Можно усмотреть соответствия житий с соцреалистическими произведениями еще в одном аспекте. Категория смерти была значимой для соцреализма и всей советской культуры в целом. Отсюда — поиски чу-

десных снадобий, позволяющих продлить жизнь человека или вовсе обессмертить его, развитый погребальный код, обеспечивающий увековечивание памяти новых культурных героев в мавзолее, в новом обряде похорон [Н. В. Злыднева]. Соцреалистическая культура была нацелена на счастливое будущее, которое то означивалось точной датой, то отодвигалось на неопределенное время. В ней, следовательно, существовала та антитеза, которая пронизывала житейную литературу.

Сходство между литературой соцреализма о настоящем человеке и житейной можно выявить и в их особом, ритуальном статусе. И те, и другие были «вербальным компонентом обрядового цикла» [Исиченко, 1990, 15]. Как когда-то было предписано чтение житий во время церковной службы, так и популярные советские романы становились сакрально отмеченными. Их постоянно популяризировали. Они не только печатались большими тиражами, но входили во все учебные программы — от школьных до университетских, неоднократно экранизировались, передавались по радио. Существовали их многочисленные театральные адаптации. Так они участвовали в преобразовании жизни на новый лад.

\* \* \*

Совпадения в культуре происходят не только между отдаленными эпохами. Иной раз общая атмосфера времени определяет сходство произведений, хотя их авторы находятся в разных культурных пространствах. Тем не менее, они решают не только сходные художественные задачи, но и делают это очень похоже. Они находят для их выражения почти одни и те же формы, так как история культуры и поэтика находятся между собой в неразрывных и сложных отношениях. Это приводит к тому, что в одно и то же время могут возникнуть произведения, соответствия между которыми очевидны. Они обеспечиваются тем, что между культурами, к которым принадлежат авторы, есть схождения. Авторы также ведут общие идеи времени, в котором они существуют. Кроме того, они могут одновременно вспоминать архаичные способы решения художественных задач, например, возвращаться к мифопоэтическим началам культуры. Если они это делают в один тот же отрезок исторического времени, сходство их произведений усиливается.





## Человек и машина в романе Е. Замятина «Мы» и пьесе К. Чапека «R.U.R.»

Пьеса К. Чапека «R.U.R.» и роман Е. Замятина «Мы» вышли в одном и том же году — 1920-м. Оба произведения пронизаны утопическим началом. Их авторы развивают тему техническую, научную. Примечательно, что уже современниками — критиками Замятина было замечено сходство его произведения с пьесой Чапека, в чем его и упрекали. На самом деле это сходство определила общая идея времени, воплощенная в обоих произведениях, а также активизация одной из ведущих культурных оппозиций человек / не-человек. Она стала определяющей для обоих текстов.

Остановимся сначала на общей идее романа и пьесы. Это была идея техническая, воплощавшаяся прежде всего в образе машины. Двадцатые годы ознаменовались подлинным открытием машины. Она стала восприниматься не только как факт техники, но и культуры, набирая при этом множество дополнительных смыслов. Ее образ стал знаком новой эпохи, деятели которой готовились потрясти «мирную дряхлую улицу литературы» [В. Каменский]. Увлечение совершенством техники, невиданными до той поры скоростями, механизмами было повсеместным и привело к тому, что машина включилась в пределы искусства.

Уже в 1909 г. Ф. Т. Маринетти писал: «Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием (...), рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи прекраснее Самофракийской победы» (цит. по: [Терехина, 2000, 3]). В футуристическом манифесте «Пощечина общественному вкусу» говорилось о новом искусстве, для чего использовался образ парохода современности [Поэзия, 1999, 617]. Футуристы воспевали технику, отказывая человеку в праве быть главным героем поэзии или соединяя их, как В. Маяковский, который обнимался «с колесом паровоза», вводил в свои поэтические тексты гудки автомобиля, а в поэме «Облако в штанах» заявлял: «Я воспевающий машину и Англию...» [Там же, 197]. О паровозе дерзости писал В. Хлебников и другие поэты в манифесте «Труба марсиан». В. Хлебников говорил о клокочущем паровозе юности. И. Северянин восхищался стрекотом аэропланов, «бегами» автомобилей, «ветросвистом» экспрессов. В. Шершеневич пугался того, что его голую душу привязали к дымовым хвостам фыркающих, озверевших, диких моторов. Он видел у прохожих автомобильное выражение лица. Д. Бурлюк замечал, что в

глазах молодежи горят автомобильные прожекторы, говорил, что их сердца работают моторами, и лица сверкают ракетами. Не только машина, но и производство в целом выходило на первый план. О. Брик мечтал о производственном романе, где «производство хлеба, угля, железа и цемента» отодвинут человека на задний план.

Практически все левое искусство того времени, в том числе и музыкальное, стремилось «выразить музыкальную душу толп, больших промышленных складов, поездов, трансатлантиков, крейсеров, авто и аэро. Наконец, прибавить (...) восхваление машины и триумф Электричества» (цит. по: [Житомирский, Леонтьева, Мяло, 1989, 132]). Художники изображали машину, пожалуй, чаще, чем человека, приобретавшего на их полотнах черты робота [Там же, 138]. Машина проникла в кинематограф. Дзига Вертов в фильме «Симфония Донбасса» не только представил мир работающих машин, но стремился передать звуковую среду промышленного города. «Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю “Энтузиазм” (американское название картины) одной из самых волнующих симфоний, которую я когда-либо слушал», — писал Ч. Чаплин (цит. по: [Шкловский, 1985, 89]). Музыканты уверяли, что они находят «гораздо больше наслаждения в комбинациях шумов поездов, моторов, автомобилей и орущей толпы, чем в очередном повторении, например, “Героической” или “Пасторальной”» [Чередниченко, 1987, 31]. В их произведения ворвались звуки авиапропеллеров и клаксонов. Ровный стук моторов, гул станков стал звучащим сигналом времени. Образ человека затмевали самолеты и гоночные автомобили с их «взрывчатым» дыханием.

Машина не только воспевалась. Она, став новым эстетическим явлением, оказалась противопоставленной человеку как недостижимое совершенство. Так «машинные» образы стали участвовать в формировании представлений о нем. Теперь человек не только должен быть окружен машинами и держать в руках маховик, как этого желал Ф. Т. Маринети, но — померяться силой с машиной. Объявлялось, что ее ценность выше ценности человека, ошибающегося и слабого, наделенного субъективностью, в отличие от свободной от ошибок и полностью объективной машины. К ней также привлекало отсутствие свободы и непредсказуемости.

Такой видело машину новое пролетарское искусство. ЛЕФ предложил идею «отчетливо функционирующего человека». Пролеткультовцы мечтали заменить имя номером или буквой, также приближая человека к машине. А. Гастев видел в будущем не человека, а «пролетарскую еди-

ницу», которая утратит имя. Эта единица будет анонимной и станет определяться как А. Б. С. или 3 2 5 0 7 5. Данная идея, типичная для утопических произведений, полностью реализована в романе Е. Замятина «Мы».

Оказавшись в противопоставлении с человеком, машина открыла возможности его переделывания. Она превратилась в идеал, достигнув которого человек может добиться «машинизирования» обыденно-бытового мышления. Об этом писал А. Гастев, желавший «нормализации мысли через механизацию» и уничтожения индивидуальной мысли. Певцы техники были уверены, что человек должен всецело доверять не другому человеку, но аппарату, машине, инструменту. Это доверие приведет к возникновению новых «механизированных» коллективов, в которых «уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, но манометром и таксометром» (цит. по: [Житомирский, Леонтьева, Мяло, 164]). Машина заслуживала подражания во внешнем поведении как индивидуального человека, так и «коллективов-комплексов». Такое отношение к ней прекрасно передал Ю. Олеша в романе «Зависть», один из героев которого объявляет себя человеком-машиной, т. е. стремится стать человеком машинизированным.

Чапек и Замятин, обратившись к технической идее, как уже говорилось, обогатили ее введением оппозиции человек / не-человек. В ряду противопоставлений человеку, о чем мы говорили во II главе нашей книги, находятся демонические персонажи, животные, растения, изображения (портрет, скульптура), удваивающие образ человека и потому опасные для него. Также автомат, машина противостоят человеку, притом не только как превышающие его по значимости. Человек, поставленный рядом с ними, раскрывает свои духовные способности, чем и отличается от своих собственных созданий, которые совершенны, ибо способны выполнить ту работу, которая не под силу человеку, но никогда не могут заменить его, так как лишены духа.

Оба автора разрабатывают оппозицию человек / не-человек, не столько разводя по разным полюсам человека и машину, сколько сближая их, наблюдая перемены в человеке в результате этого сближения. Они заняты выявлением взаимодействия между человеком и машиной, выяснением того, что происходит с человеком, когда он попадает под власть машин. В этом состоит их «открытие» машины, и делают они его в опоре на мифопоэтические представления. Для обоих авторов машина не стала объектом точного воспроизведения, не приняла ассоциа-

тивных связей с концепцией технического прогресса вне мифологических смыслов.

Их произведения посвящены прежде всего человеку, точнее, тем возможным трансформациям, которые происходят в нем при соприкосновении с миром машин. Совершенно справедливо пишет С. В. Никольский, что вопрос о том, «что же делает человека человеком и не являются ли некоторые процессы и тенденции в современном мире посягательством на саму гуманистическую субстанцию человеческого рода» [Никольский, 2001, 17], — один из основных для культуры XX в. Вот какой ответ на этот вопрос дают русский и чешский писатели.

Оба автора развивают тему научных достижений. Замятин много размышлял о техническом и научном прогрессе своего времени, об их влиянии на внутренний мир человека, на очертания картины мира. Он писал, например, что «Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время... После проведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения окончательно погибли прежнее пространство и время» (цит. по: [Чаликова, 1992, 158]). Писатель снова и снова возвращался к этому великому открытию: «Сама жизнь перестала быть сегодня плоско-реальной; она проецируется на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции сдвинутыми, фантастическими незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи» [Там же, 159].

Позднее, в романе Замятина появятся «фантастические», «знакомо-незнакомые» вещи-машины, о которых он писал «языком ученого астронома, инженера или языком математических формул» [Анненков, 1991, 242]. Текст романа испещрен формулами и отсылками к технике. Механика (ключевое слово — мотор) и электротехника (ключевое слово — зажигание) — это те области техники, с которыми Замятин, бывший инженер, был хорошо знаком. Потому он и ввел техническую терминологию в свой роман. Чапек также интересовался современными естественно-научными знаниями. Однажды он заявил, что хотел в своей пьесе создать комедию науки. Чешский писатель явно опирался на химию и биологию [Никольский, 1973, 41]. Через понятия этих наук он описывал создание роботов.

На противопоставлении человека машине (роботу) выстроены оба произведения, но различными и притом разнонаправленными путями. Из обоих произведений можно вслед за Ю. Анненковым сделать следующий вывод. Прочитав роман Замятина, он сказал, что «человеческую жизнь, жизнь человечества нельзя искусственно перестраивать по программам и чертежам как трансатлантический пароход, потому что в че-

ловеке, кроме его материальных, физических свойств и потребностей, имеется еще иррациональное начало, не поддающееся ни точной дозировке, ни точному учету» [Анненков, 1991, 246].

Если у Замятина машина не подобна человеку, хотя выполняет его функции, то у Чапека она наделена человеческим обликом. Он впервые в мире вывел в своей пьесе роботов. В отличие от машины, робот, как статуя, портрет или кукла, внешне сходен с человеком. Это сходство вызывает к действию механизм идентификации. Как известно, двойничество в культурном сознании всегда опасно.

Чапек намечает линию превращения-преображения робота в человека. Замятин прослеживает путь человека к машине и демонстрирует идентификацию человека с машиной как конечный результат этого пути. Его человек становится «машиноравным», т. е. приобретает сходство с чапекским роботом. Замятин не стремится к созданию фантастических образов технического совершенства, в результате которого человек становится подобным машине. У него человек достигает синтеза с машиной не сразу, а последовательно — вплоть до операции по уничтожению фантазии. Так в остатке обнаруживается собственно человеческое.

На протяжении всего романа Замятин только направляет человека к машине и, следовательно, не стремится создать ее полностью антропоморфный образ, подобный тому, который есть у Чапека. Кроме того, у русского писателя противопоставление, а потом сближение человека и машины происходит только на уровне языка. Машина не принимает человеческих качеств — такой ее лишь видит человек. Человек не приобретает внешних признаков машины, хотя размышляет о себе в технических терминах. Чапек же, повторим, придал машине человеческий облик.

У Чапека робот без души — исходная точка развития сюжета. У Замятина — это трагический финал сближения человека с машиной. На пути от человека к машине или от робота к человеку происходят колебания. Нарушается разделяющая их граница, и пограничье между ними становится важной зоной пространства, так как именно здесь происходит идентификация персонажей. Герои пьесы Чапека не раз пытаются отличить своих от чужих, герои замятинского романа обреченно идут к снятию этого противопоставления.

Замятин лишил идею сближения человека с машиной безудержного оптимизма и в дистопических терминах противопоставил ей картину духовной гибели человека под властью машин. К подобному осмыслению техники писатель пришел не сразу, так как ранее считал, что «за человека станет работать побежденная природа, переконструированная в машины, в дрессированную энергию» [Анненков, 1991, 246]. Это отно-

шение к технике полностью исчезло в романе, хотя, как пронизательно заметил Дж. Орвелл, «в конечном счете, его книга — это исследование машин» (цит. по: [Чаликова, 1991, 173]).

Можно сказать, что Замятин как бы внутренне соглашался с Бердяевым, который писал, что «техника приобретает детерминирующую власть над человеком и человеческими обществами, и возникает тип технической цивилизации» [Бердяев, 1990, 247]. Философ также утверждал, что человек испытывает перед техникой ужас, что государство, обладая совершенной техникой, становится все более тоталитарным и не желает признавать границ своей власти. В результате человек и окружающий его мир утрачивают свободу. Слова Бердяева могут быть полностью отнесены и к творчеству чешского писателя.

Чапек, как и Замятин, развивал идею о тотальной власти машины над человеком, усиливая ее темой опасности физического исчезновения человеческого рода. Его роботы, хотя и зависят от человека, активны. Они вступают в действие и в конечном итоге оказываются его движущей силой. Роботы располагаются в непосредственной близости к человеку и взаимодействуют с ним, затем захватывая власть в свои руки. В романе Замятина этот процесс остался позади — Великая Скрижаль, уличные мембраны, Машина, осуществляющая казни, уже властвуют над человеком. Машиной является и Единое Государство, чьи жители неустанно заняты производством машин. Они создают космический корабль «Интеграл», машину будущего. Герои пьесы «R.U.R» сосредоточены на выпуске все новых партий роботов, еще не догадываясь, чем закончится эта гонка. Производственные процессы, которым придается доминантное значение в обоих произведениях, искажают облик человека.

У Замятина человек стремится уподобиться машинам и весь мир начинает видеть как совершенную Машину, и только главный герой на время переживает возрождение, чтобы затем окончательно вернуться в мир людей-машин, лишенных духа. У Чапека человек, отдавший роботам сферу производства, проходит через духовное разложение и уничтожение.

Образы роботов и машин не прописаны детально. Роботы в пьесе и человеческое сообщество в романе являют собой единый организм, объединенный общим ритмом. Роботы (машины) и люди противопоставлены. У Чапека небольшая горстка людей командует сотнями тысяч людей-машин, т. е. роботов. У Замятина жители механизированного государства не могут достичь совершенства идеальных механизмов, хотя и стремятся к этому, всецело подчиняясь им. И в том, и в другом случае люди и машины составляют единое целое. Они организуют принципи-

ально новое сообщество. Замятин подчеркивает эту ситуацию названием своего романа — «Мы». Это название указывает на потерю человеком индивидуальности, на сращивание человека и машины через утрату Я. Про Единое Государство герой романа Д-503 думает только как про Мы.

У Чапека в названии на первый план выходит комбинат по производству роботов — R.U.R., объединяющий производителей с продуктами производства, роботами, которые подавляют в людях все человеческое. Они постоянно говорят о способах производства и задаются вопросами о том, как его усовершенствовать, совершенно забывая о себе. В названиях обоих произведений задана тема нового сообщества — людей и машин. Заметим, что значимость местоимения мы очевидна и для пьесы Чапека. Он называл это мы, т. е. человечество или человека, ведущей мыслью, программой своего произведения [Малевич, 1959, 436]. В этом высказывании просвечивает замысел, сходный с тем, который реализовал Замятин.

Идея Мы, в то время, когда жили и работали оба автора, приобрела в культуре символический характер. Она воспевалась в поэзии, особенно пролетарской. Вот как, например, писал поэт В. Кириллов: «Все — мы, во всем — мы, мы — пламень и свет побеждающий, сами себе божество, и Судья, и Закон». Ему вторили другие: «Мы — одно, мы — одно, мы одно...» [А. Крайский]; «Мы и Вы — едино тело. Вы и Мы неразделимы» [И. Садофьев].

Итак, названия романа Замятина и пьесы Чапека, находятся в едином круге значений. Правда, название пьесы чешского писателя не столь интенсивно, как у Замятина, выявляет идею новой общности. Эта идея была тогда всеобщей и реализовалась различно, но такая ее составляющая, как подавление обществом Я, присутствует в обоих произведениях. Бердяев говорил, что «проблема общества есть проблема отношения не “я” к “ты”, а “я” к “мы”. (...) “Мы” — было объективацией человеческого существования» [Бердяев, 1990, 270]. Это Мы философ называл «нечеловеческим анонимом». Оно, как он полагает, имеет власть над каждым человеком и не означает подлинно человеческих отношений, что показали чешский и русский писатели, введя в это Мы машину, чем усилили противопоставление Я / Мы.

Теперь рассмотрим, как Замятин и Чапек изображают антипод человека — машину. Русский писатель, как мы уже сказали, не столь резко, как чешский, сближает машину и человека. Он в сравнениях и метафорах делает некоторые аллюзии на ее телесность. Не раз говорится об изящном стеклянном теле машины будущего, Интеграла, наделенного ребрами-шпангоутами и чревом. Если не кровь, то нечто похожее пере-

ливается и пульсирует в стеклянных трубах Интеграла. Есть у него машинное сердце.

Механизмы приобретают человеческий облик и наделяются зрением и слухом. Огромный башенный циферблат представляется лицом, которое сплевывает вниз секунды. Скрижаль смотрит на человека своими пурпурными цифрами нежно и сурово. Механизмы способны слышать, как сплошное ухо-мембрана, «вогнутая, розовая, трепещущая перепонка» [Замятин, 1989, 236]. Машина, с точки зрения жителей Единого Государства, владеет человеческим языком. Иногда ее шум им кажется даже ласковыми словами. Она способна произносить речи, как старый и разболтанный механический учитель Пляпа, который никогда не входит в диалог с учениками. Невзирая на это, они пытаются наладить с ним контакт и приклеивают на эту говорящую машину трогательные записочки.

Писатель, таким образом, выявляет отношение человека к машине как к одушевленному объекту. Д-503 нежно гладит трубу двигателя со словами, которые он приберегал для возлюбленной: «Милая... какая милая!»; «Завтра ты оживешь», — обещает он машине, — «завтра — первый раз в жизни содрогнешься от огненных жгучих брызг в твоём чреве» [Замятин, 1989, 314]. Здесь «признаком дегуманизации становится обезжествление техники, перенесение на машины чувств, предназначенных для межчеловеческой сферы общения» [Мельников, 2000, 175].

Машины у Замятина не просто движутся, выполняя различные операции. В их движении присутствуют не только автоматизм и четкость. Подъемные краны становятся прозрачными чудовищами, послушно нагибающимися, просовывающими в чрево Интеграла свои грузы. Самозабвенно кружатся шары регуляторов, гордо покачивает плечами балансир, приседает долото. Мотыли то сгибаются вправо и влево, то пускаются в отчаянную, пьяную пляску. Любуясь работой машин, Д-503 восклицает: «И это было одно: очеловеченные, совершенные люди. Это была высочайшая, потрясающая красота, гармония, музыка...» [Замятин, 1989, 254]. Так всякий механизм перестает быть бездушным и неживым, что проявляется и в состоянии покоя.

Таким образом, машины в представлениях человека, становятся человекоподобными. Замятин передает это знаменательное искажение видения машинного мира слиянием профессиональной технической лексики со словами, означающими части человеческого тела, а также эмоциональные реакции человека. Термин *плечо балансира* писатель «очеловечивает», заставляя балансир гордо покачивать плечами. Поэтому механизм перестает быть бездушным и неживым и будто наделяется чувст-



вами. Аналогично решено описание работы станков и подъемных кранов. Станки, по словам Д-503, стоят молча, насупившись. Краны скользят чуть слышно, будто на цыпочках. Так станкам и машинам вообще приписывается не только очеловеченное движение, человеческая пластика, но и мимика, выражающая недовольство, сосредоточенность, гордость. Так они одушевляются, что должно предвосхищать будущий синтез человека и машины, который главному герою романа, Д-503, до его перерождения кажется абсолютно естественным.

Любуясь слаженным движением машин, Д-503 однажды называет его машинным балетом. В те годы, когда Замятин писал свой роман, композитор Антейль создал «Механический балет», где в состав оркестра входили наковальня, колокола, автомобильные гудки, пилы и авиамоторы. На эстраде двадцатых годов танцевали популярный танец машин. Ставились машинные балеты. Вот как пишет об этом А. Мариенгоф в романе «Циники»: «На эстраде мягкостные юноши и девушки изображают танец машин. Если бы этот танец танцевали наши заводы, он был бы очарователен. Интересно знать, сколько еще времени мы принуждены будем видеть его только на эстрадах ночных кабачков?» [Мариенгоф, 1991, 81]. Здесь проступает не противопоставление машины человеку, а уподобление ему, которое А. Мариенгоф тут же переворачивает: так слаженно должны танцевать, т. е. работать, не люди, а заводы. Так писатель жалуется на экономическую разруху своего времени. В мире, созданном Замятиным, такие проблемы отсутствуют. У него, кстати, машины не только танцуют, но и поют, как Музыкальный Завод, трубящий марш Единого Государства.

Кроме того, что образ машины передается через телесный код и она наделяется человеческими характеристиками, машина, оказывается, имеет совершенный разум, что еще больше сближает ее с человеком. По разуму машины, конечно, превосходят людей. Как сказано в Государственной Газете, они совершеннее в интеллектуальном отношении. Каждая искра динамо — это искра их чистейшего разума. Каждый ход поршня — неоспоримый силлогизм. Философия кранов, тросов и насосов закончена и ясна, как циркульный круг. Интеграл мыслит о великом и страшном будущем, о счастье, которое он понесет на далекие планеты. Мысля точно, машина не способна к фантазии, которая присуща человеку и только мешает ему. Она не расплывается в улыбке, не ворочается по ночам и не вздыхает. Потому она прекрасна и совершенна.

Эти метафорические описания подводят машину к человеку, но не уподобляют ему окончательно. Фантастические трансформации в романе отсутствуют. Также Замятин довольно редко описывает технические

устройства будущего. Даже если он говорит о них, то в терминах механики и электротехники. «Машинно-математический мир антиутопии по существу старомоден: это долобачевская, доэйнштейновская реальность» [Чаликова, 1991, 162].

Чапек не прибегал ни к каким аллюзиям и создал образ машины в виде человекоподобного робота, правда, настаивая на том, что сделан он из особой материи. С. В. Никольский пронизательно предполагает, что робот является двойником человека, лишенным его духовной сущности. Роботы способны к труду, но не к творчеству. У этих упрощенных искусственных людей огромные интеллектуальные способности, прекрасная память и никаких потребностей. Они раскрывают свою «машинную» природу, автоматически двигаясь, вглядываясь в мир и в человека, демонстрируя свои лингвистические возможности: «У них отрывистая речь, лица без выражения, неподвижный взгляд» [Чапек, 1958, 96]. Они и между собой говорят односложными фразами, как в сцене убийства руководителей компании. Их взгляд не сразу пугает людей. Только позднее они замечают, что роботы пристально смотрят прямо на них. То есть роботы оказываются способными не только подчиняться, но и выражать агрессию, вступая в контакт с человеком. Все они похожи друг на друга. Одеты они тоже одинаково. Только в прологе они носят ту же одежду, что люди, но в самой пьесе уже выступают в униформе.

Роботы не знают, что такое жизнь, и к ней не привязаны. Неизвестно им и что такое смерть. Они не испытывают боли. Роботы изнашиваются, и их нельзя убить, потому что они — машины. Не способны они улыбаться, смеяться и плакать. Люди не испытывают к ним ничего похожего на симпатию, которой Замятин наделил своего персонажа по отношению к машинам. Герои пьесы «R.U.R» называют роботов продукцией, товаром, вещами и сравнивают с мебелью. Относятся к ним с отвращением, презрением, страхом, хотя и поручают им задачу совершенствования мира. Можно сказать, что Чапек как бы предвосхитил будущее развитие техники. «По мере развития научно-технической мысли, внедрения в производство промышленных роботов расширялась сфера применения антропоморфной машины и ее отдельных операций. Антропоморфное поведение механизма, предназначенного для выполнения в производственном процессе двигательных и управляющих функций, заменяющих аналогичные действия человека, давало мощные импульсы художественной фантазии» [Мельников, 2000, 174].

Ужасающее сходство робота с человеком открывает возможности развития темы взаимной идентификации, отсутствующей в романе Замятина. У него механизм идентификации работает только в отношении со-

общества людей, которые унифицированы во всем и различаются только номерами. Герои пьесы «R.U.R» с трудом различают роботов, а затем затрудняются в решении вопроса о том, кто же перед ними — робот или человек. Так, Елена никак не может поверить, что перед ней робот, а не прелестная девушка. Она же принимает ведущих инженеров и архитекторов за роботов и зовет их на борьбу за равноправие, провозглашая: «Роботы такие же люди, как мы» [Чапек, 1958, 106]. Так выявляется неразличимость робота и человека, усиливается тенденция превращения человека в робота. Роботы также не всегда понимают, кто есть кто. Так, они спорят о том, кем является Алквист — человеком или роботом. Все-таки они оставляют его в живых, так как он умеет работать руками, как робот.

Если роботы Чапека столь похожи на людей внешне, то люди сходны с роботами в более значимом плане — у них явно происходит утрата естественных человеческих чувств, и они, как роботы, подчиняются только практическим целям, что приводит их к полной бездуховности, хотя один из героев пьесы, Домин, уверен, что, когда роботы произведут изобилие во всем мире, человек, уже не работая, будет только совершенствоваться. Хотя внутренне он сам, как и его коллеги, уже близок не к совершенному человеку, а к роботу, о чем свидетельствуют его отношения с Еленой, в которых он следует не глубокому чувству, а практическим целям. Кроме того, люди, создающие роботов, подобно им, не старятся и сохраняют вечную молодость. Только единственный человек, оставшийся в живых после победы роботов над людьми, познавший любовь и страдание, стареет, т. е. его жизнь подчиняется вечным законам природы, против которых борются члены корпорации по производству механических людей.

Человек у Замятина внешне никак не похож на машину, хотя наделен автоматизмом и механистичностью движения. Но внутренне он к этой похожежности стремится. Об этой ужасающей трансформации писатель размышлял, только задумывая роман. В письме к Ю. Анненкову он набросал образ человека, «смазанного машинным маслом, начищенного и точного, как шестиколесный герой Расписания» [Анненков, 1991, 248]. Определение *шестиколесный* отсылает человека к паровозу. Напомним в связи с этим об известном памятнике древней литературы в Едином Государстве — Расписании железных дорог. Образ шестиколесного человека, уже без смазки, войдет затем в роман. Таким его делает Скрижаль, превращая в стального героя великой поэмы. Примечательно, что о расписании железных дорог и пароходов рассуждают и герои Чапека, сравнивая его с законами Вселенной и называя высочайшим порожде-

нием человеческого духа. Таким образом, оба автора одинаково передают идею расчеловечивания человека.

Замятин называет всякого человека, жителя Единого Государства, тончайшим из механизмов. По отношению к нему работает стандарт, применяемый к машинам. Правда, человек может быть выше или ниже нормы, как, например, одна из героинь — О, которая ниже, чем нужно, на целых десять сантиметров. Человек в романе «Мы» мыслит о себе машинными образами. Он не только видит вокруг себя одушевленный мир из стекла и стали.

Его сердце — это идеальный насос, в котором происходит болезненная, абсурдная, мучительная компрессия. Его пульс издает сухое потрескивание: полюса все ближе — еще миллиметр, взрыв, потом — тишина. В минуты волнения человек становится раскаленной болванкой, по которой бухает молот. Не раз он говорит о своих шарнирных руках. Это определение передает автоматизм движений, которые совершает главный герой. Глаза у него работают, как счетчик. Подобно машине, житель Единого Государства существует как метроном или граммофон. В граммофоне для Замятина главное — механистичность, а не мерность и повторяемость звуков, им производимых. Он никак не связывает его с живым образом человека и его голосом. К граммофону Д-503 относится так же, как к метроному. Граммофон, или метроном, отдает приказы как бы отдельно от человека, и делает это «шарнирно». Человек продельывает «жевательные движения», т. е. ведет мыслительный процесс.

Еще более важен для описания человека мотор, который работает так, что дрожат и колеблются стены, переборки, кабеля, балки дома. Люди для Д-503 движутся, как рычаги одной машины, нагибаются, разгибаются, поворачиваются. Они делают это так быстро и размеренно, что всегда попадают в такт. Напомним, что в тех же самых выражениях описывается движение машин.

Интеллектуальные способности человека передаются через образ логической машины, которая работает, набирая обороты. Образ этот насыщается деталями — упоминаются зубцы механизма, зацепляющиеся за рассуждения героя. Логическая машина может дать сбой. Например, она не состояниии «провернуть» некоторые сложные ассоциации героя. Может этот механизм работать по инерции, так как всегда хронометрически выверен. Внутри человека гудят, крутятся динамо, маховик, явно замещающие логическую машину. Эти образы однородны. Порой все эти механизмы лопаются с треском, как пневматическая шина. Тогда нужно самого себя насадить на логическую ось, навалиться на рычаг и ворочать жерновами силлогизмов или заливать его ведрами холодной

логики. Человек также всегда может завинтить самого себя, произвести мелкий ремонт, заменить испортившиеся детали, болт или пружину.

Как видим, Замятин не стремится создать прямую параллель между человеком и машиной. Для него машина — источник метафорических образов, с помощью которых описывается человек, неуклонно стремящийся к бездушной машине. Писатель каждый раз применяет к нему различные подходы. Нагромождение различных, сходных по функции механизмов, замещающих человека, должно усиливать ужас перед технизацией личности. Замятин не выверяет подробностей возможного перехода человека в мир машин. Он предпочитает иной путь.

Писатель использует прием, обезличивающий человека, — наделяет его «номером», заменяющим имя. Чапек также снабдил номерами роботов, хотя некоторые из них имеют имена. Так Замятин указал на отсутствие индивидуальности в человеке, Чапек — на опасную внешнюю неразличимость совершенных механизмов. То, что Замятин лишил своих героев имени, есть знак их одинаковости. Они все похожи друг на друга, но не настолько, насколько роботы Чапека, которые вообще неразличимы. Создавшие их люди пугаются тому, что не в состоянии их идентифицировать. Также роботов можно сделать по чьему-то образу. Тогда на первый взгляд они вообще становятся обычными людьми. Одинаковость «номеров» бросается в глаза, но все-таки у них есть явные физические различия, которые, например, Д-503 замечает постоянно. Роботы также — не совсем люди, что можно вычислить по их движениям и выражениям лиц.

И Чапек, и Замятин следят за процессом становления души своих героев. Только у Чапека ее обретают человекоподобные роботы, пережившие глубинные трансформации, а у Замятина — человек, на время вырвавшийся из тотального процесса механизации. У тех и у других душа растет с любовью, которой они ранее не знали. Д-503 занимался сексом по расписанию. *Lex sexualis* подчинил всех жителей Единого Государства и лишил чувств. Но Д-503 посещает любовь, и вместе с ней к нему приходят страдание, страх, ревность, превращающие его в человека подлинного, но ненадолго. Но все же на какое-то время он становится им, причем не только внешним, но и внутренним, способным любить и страдать. Кстати, в момент первого поцелуя Д-503 ощущает себя уже не машиной, а самостоятельной планетой, несущейся по еще не вычисленной орбите, т. е. из мира машин на одно мгновение он вырывается в космос, в стихийный мир природы. Он пробудет там недолгое время и вернется в мир машин после того, как ему сделают операцию по удалению фантазии. Вот в чем, по Замятину, состоит главное отличие челове-

ка от машины. Теперь Д-503 перестает испытывать чувства, которые на время резко оторвали его от машинного мира. Он вновь подчиняется единому мерному ритму, объединяющему человека и машину.

У роботов изначально нет души, что тонко чувствует Нана, нянька Елены, называющая их язычниками и нехристями. Душа вызревает у них постепенно благодаря вмешательству человека, и рост ее начинается от противного. Сначала их в интересах производства научают чувствовать боль. Затем роботы получают новые физические свойства, порождающие чувство ненависти и агрессию, в результате чего они «перестают быть карикатурой на людей, а становятся скорее их явными и относительно полнокровными противниками» [Яноушек, 2000, 239]. Теперь это уже не машины, а существа более совершенные, чем люди. Роботы, предусмотрительно лишённые их создателями половой функции, проявляют способность любить. Пройдя через страдание, очищающее зародыш их души, они познают это чувство. Вместе с любовью приходит ранее неведомый страх смерти, готовность отдать жизнь за другого. Диапазон их чувств стремительно расширяется. Они смеются и проливают слезы, и последний человек на земле, Алквист, воспринимает эти проявления как возвращение на землю истинных людей, как знак будущего возрождения планеты.

Героям Замятина не удастся вырваться из машинного мира. Они остаются в его пределах. Так происходит окончательное снятие оппозиции человек / машина, не получающее при этом овнешнения. Жители Единого Государства пытаются восстать против машин, но терпят поражение. У Чапека восстание начинают роботы, ненавидящие людей, и люди выступают против них, так как роботы захватывают их право на труд, лишают людей работы и, наконец, осуществляют свою тотальную власть над ними. Оппозиция человек / машина затем снимается, потому что роботы приобретают человеческие характеристики.

Люди в пьесе Чапека погибают в созданном ими искусственном мире, не сливаясь с машиной, подобно Д-503, но рывок за его пределы в пьесе все-таки совершается, но только не людьми, а роботами. Заданное овнешнение оппозиции человек / машина оказывается исходной точкой развития новых людей. Очеловечивание роботов сначала оборачивается всемирной катастрофой, но затем дает надежду на повторное развитие человечества, ведущее свое начало от преобразенных роботов — Прима и Елены.

Через имена, которыми их называет Алквист, они соотносятся с прародителями — Адамом и Евой. Д-503 также однажды назван Адамом, а его возлюбленная — Евой. Обращался к этому ветхозаветному мотиву и

М. А. Булгаков в пьесе «Адам и Ева» [Никольский, 2003, 394]. Венгерский писатель И. Мадач в своей «Трагедии человека» также дает своему герою имя первого человека [Куренная, 2002, 86]. Этот финальный эпизод перекликается с началом пьесы Чапека. Там тоже идет речь о сотворении, но не человека, а робота.

Домин рассказывает Елене об открытиях старого Россума, и в его монолог отнюдь не случайно вторгается упоминание о древе жизни, от которого «пойдут все животные, начиная какой-нибудь тувелькой и кончая... кончая самим человеком» [Чапек, 1958, 101]. Богоборческая идея этого замысла в некоторой степени осознается повествователем, правда, утверждающим, что Бог пошел бы по их пути, но он просто не имел представления о современной технике. Повторить же акт творения человек не в состоянии. Созданные человеком подобные ему машины, но лишённые души, мстят за содеянное.

Чапек отнюдь не рассматривает эту ситуацию как проявление гнева Божия, но все же не раз отмечает полную отчужденность роботов от Господа, поручив эту тему старой няньке Елены. Она прямо называет производство роботов кощунством и оскорблением божественных сил. Вторичное сотворение человека происходит без вмешательства Бога и человека — Прим и Елена через любовь обретают человеческую сущность, и потому Алквист называет это событие праздником дня шестого, подтверждая свои слова распространенной цитатой из Книги Бытия [1. 26—28. 31].

Роман «Мы» также содержит эпизод, соотносимый с актом творения человека от противного. Он снижен до хирургической операции, превращающей человека в робота. У Замятина, в отличие от Чапека, отсутствуют носители христианского сознания, но все же о Боге, давшем человечеству мучительные искания, вспоминает Д-503. Он же отрицает божественное начало в человеке и существование Господа: «Наши боги — здесь, с нами — в Бюро, в кухне, в мастерской, в уборной; боги стали как мы: эрго — мы стали, как боги» [Замятин, 1989, 246].

Преображая роботов в людей, Чапек вторит библейскому эпизоду сотворения человека и потому обращается к соответствующему локусу. Он совершенно не случайно помещает свой R.U.R. на остров, где производство достигает такого совершенства, что люди начинают думать, что они уже пребывают в раю. Рай этот не дает им вечного покоя. Зато они уподобляются первой паре людей, не знающих первородного греха. Один из персонажей пьесы так объясняет полное отсутствие рождаемости на земле: «Потому что это ненужно. Ведь мы в раю, понимаете?» [Чапек, 1958, 132]. Этот рай он потом проклинает, понимая, что создать

его здесь и сейчас невозможно. Также герои пьесы прозревают рай в будущем — так активизируется миф о вечном возвращении. У Замятина рай уже существует. Это Единое Государство.

Сакральный локус в обоих произведениях вызывает к жизни оппозицию натура / культура, противопоставленную оппозиции человек / машина, что было прекрасно понято современниками писателей. Г. К. Честертон, по наблюдениям О. М. Малевича, вообще воспринял смысл пьесы Чапека как призыв вернуться к природе. Он действительно звучит в пьесе, и не раз. Сначала окруженные вооруженными роботами люди мечтают создать крошечную образцовую колонию, построить дома и вести скромную пастушескую жизнь. Эта идиллия не состоится. Ее способны реализовать лишь влюбленные роботы. Это они с восторгом наблюдают за восходом солнца и прислушиваются к пению птиц. Они удивляются миру природы, как и Д-503 у Замятина, впервые попавший за Зеленую Стену и видевший ранее цветы только в Ботаническом Музее. Женщина в паре роботов точно так же, как в романе «Мы», находит заброшенный дом в саду, куда и зовет возлюбленного. Этот дом явно соотносится с Древним Домом, дающим приют влюбленным — Д-503 и 1-330.

Замятину, вероятно, ближе не начало, а конец истории. Его роман, как уже говорилось в IV главе книги, пронизан апокалиптическими мотивами. Чапек также вводит их в пьесу. Борьба роботов с людьми воспринимается некоторыми героями как конец света, как Страшный суд. Люди попадают во тьму, и кровь течет повсюду.

Пьеса Чапека и роман Замятина имеют много общего, так как оба автора не обличали действительность, не выражали страх перед историей, ограничиваясь общими рассуждениями или привычными образами. Они нашли путь к мифу, оба избрали тот его вариант, который противопоставляет человека не-человеку, и этот не-человек у них одинаков. Это машина. Этим их произведения объединены между собой и отличаются от других, посвященных технической идее. Оба автора мифологизировали образ машины и поставили в ряд с опасными персонажами, стерегущими человека на границах его пространства. И Чапек, и Замятин верны памяти жанра, так как оба работают в рамках утопии, для которой всегда характерна регламентированность, приводящая в конце концов к подчинению человека тоталитаризму.

И пьеса, и роман целостны не только как художественные произведения. Они являют целостность другого плана — оба писателя сконструировали систему отношений человека и общества, человека и машины. Они возвратились к архетипам сознания, активизируя оппозицию



человек / не-человек. Эти соответствия знаменуют общность того культурного пространства, в котором они находились. Отвечают их произведения и запросам времени — двадцатым годам XX в.. Это обеспечило им глубинное сходство, несмотря на значительные формальные различия.

Таким образом, Замятин и Чапек пришли к сходному решению не только потому, что работали в одном времени. Они находились в одном круге культуры. Не будучи знакомы с творчеством друг друга, они не просто обратились к одной из важнейших для их времени концепции — технической, но сумели «пропустить» ее через мифопоэтические представления об опасном, сформулированные в оппозиции человек / не-человек. Они не стали воспевать технику и противопоставлять ее человеку как совершенное несовершенному. Они оба увидели в технизации общества большую опасность и, чтобы представить ее во всей полноте, каждый по-своему разработал устойчивую семантическую оппозицию, заложенную в памяти культуры, которая в их время еще не лежала на поверхности. Они извлекли ее и обновили, не лишив изначально присутствующих ей значений.

Ранее человека окружали многочисленные опасные персонажи. Они образовывали некий круг, войти в который для человека всегда было губительно. Теперь к этому кругу присоединились машины, фантастические технические новинки и изобретения. Они, по мысли обоих авторов, не только не способствуют прогрессу и процветанию, но лишают человека главного — духовного начала. Схождения пьесы Чапека и романа Замятина, появившихся в один и тот же год, следовательно, обеспечиваются обращением к глубинным пластам культуры.

\* \* \*

Многочисленные переключки между литературными произведениями, как мы показали, проявляются на всех уровнях художественного текста. Возможны они и на уровне жанра, который содержит в себе информацию о структуре произведения, определяет взаимную зависимость между темой, сюжетом и стилем. Своей устойчивостью обеспечивает преемственность в культуре, так как всегда помнит о прошлом и о своих началах. Жанр повторяется и воспроизводится, но, естественно, не вплоть до мелких деталей. Он всегда сохраняет свой смысловой ареал. «Жанровая форма не всегда равна себе, она колеблется: жанры могут и не иметь четких очертаний, модели жанров не всегда устойчивы и могут распадаться» [Сазонова, 2003, 170].

Одни жанры живут в культуре долгое время, другие исчезают, оставаясь показателем одной определенной эпохи. Конечно, исчезновение

это никогда не бывает окончательным. Жанр может быть извлечен из памяти культуры, переработан. При этом он обязательно сохраняет свои основные признаки. Переживая подобные операции, жанр почти что обязательно меняет место, ранее отведенное ему в пространстве. Появляясь через продолжительное время вновь, он уже не входит, например, в центр нового для него пространства, а перемещается на периферию. Для него всегда характерно движение в пространстве культуры. «Жанры принадлежат к довольно подвижной части категорий поэтики, и нормальным состоянием средневекового жанра следует признать его известную неопределенность, расплывчатость, текучесть и в связи с этим определенное жанровое своеобразие» [Там же]. Эти жанровые черты проявляются и в последующих эпохах, что бывает довольно часто.



## Silva rerum Юлиана Тувима

Возможно, что воспроизводится не только уже основательно забытый жанр, но и некоторые жанровые образования, которые можно определить как циклы или как собрания наиболее значимых или просто популярных текстов своего времени.

Сделаем небольшое отступление. Б. И. Ярхо, пользуясь телесным кодом, классифицировал произведения и их циклы по признаку целостности. Он исходил из того, что их границы бывают неопределенными, и проницательно заметил, что существуют «аморфные агрегаты», т. е. альманахи, сборники, и «изоморфные агрегаты», «объединенные общим характером всей формы, но так, что каждое из произведений вполне понятно вне целого» [Ярхо, 2002, 70]. Подобные «агрегаты» существуют в разные эпохи. Они связываются единой темой, т. е. проявляют изоморфность. Объединяет их прагматическая функция. Например, все произведения, входящие в такое образование, характеризуются рекреативной функцией. Она может быть не единственной, так как легко дополняется другими, например, познавательной или дидактической.

То же самое можно сказать о «садах» (*hortus*) и «лесах» (*silva*), ведущих начало еще из средних веков, популярных в эпоху барокко в Польше, а затем известных и в России. Польские «сады» и «леса» можно причислить к «домашней» литературе. Они, в основном, собирались, хранились и дописывались членами одной семьи. Могли они принадле-

жать и одному автору, что более характерно для России. Таким «садом», как справедливо указывает Л. И. Сазонова, был «Сад божественных песен» Григория Сковороды, и, конечно, «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого — единый в духовном плане [Simeon Polockij, 1996].

Подобного рода образования скрепляет рамочная конструкция, объявленная в его заглавии: «Сад, или цветы стихов», «Сад фразшек», «Поэтический цветник». Как сад может вбирать в себя новые растения, так «сад стихов» может дополняться новыми произведениями. «Сад» имеет явно выраженную структуру. Уже в названии он метафорически предполагает оформленность — в саду не может произрастать что и где попало; отгороженность — сад всегда «окаймлен» оградой; и, следовательно, закрытость — туда нет доступа всем и всякому. Кроме того, «сад» подразумевает возделывание, выращивание — в саду не может быть диких растений, а растения культурные подлежат тщательному уходу.

Следовательно, в таком жанровом образовании, как «сад», просматривается единство. «Сады», по мысли Л. И. Сазоновой, строились так же правильно, как регулярный сад эпохи, в которую они существовали [Свирида, 1994]. Они были формой, вбиравшей в себя самые различные тексты, но между ними обязательно протягивались нити, связывавшие их. Например, «книги-сады складывались также из стихов, объединенных тематической близостью» [Сазонова, 1991, 175]. Но в то же время каждое из произведений, входивших в это достаточно свободное образование, могло из него извлекаться и существовать самостоятельно.

Кроме «садов», как мы уже сказали, существовали также «леса» (*silvae gegum*). Их название указывает на гораздо большую свободу по сравнению с «садами». Заметим, что подобные собрания назывались также *olla potrida*, что указывает на возможность невероятного смешения всего со всем. В «лесу» не произрастают культурные растения. Он не отгорожен от остального пространства. В этот «лес» может зайти всякий. «*Silva gegum*» разрешал неожиданные столкновения высокого и низкого, бытового и духовного, серьезного и комического. Здесь встречались самые различные жанры или их фрагменты. «Лес» вмещал в себя самые разные сведения о повседневном мире, исторические анекдоты, поэтические произведения. В него входили панегирические стихотворения, фразшки, фации, т. е. жанры, бытовавшие в повседневной литературной культуре. В них также записывалось все то, что создатель такого собрания считал интересным и важным для себя.

Он и был главным его адресатом. Рассчитывал он также на интерес со стороны семьи, друзей, но не более того. Интерес этот явно проявлялся, так как некоторые *silvae gegum* переписывались и активно при

этом дополнялись. «Лес вещей» был продолжающимся жанровым образованием, всегда мог быть дополнен и не сдерживался тематическим единством, хотя попытки его тематической организации все же существовали [Zachara, 1985]. Следовательно, между «лесом» и «садом» существовали некие соответствия.

«Леса», в отличие от «садов», авторы которых были нацелены на создание эстетических ценностей, прежде всего были занимательны. Их также можно рассматривать как своеобразную школу поэзии, так как многие читатели, обучавшиеся в школах, научались, как они полагали, поэтическому искусству. Подлинные поэты сокрушались по поводу порчи языка авторами подобных творений: «Jeszcze nie umie u kozy zawiązać i chwostu, / A już słowem ogony związuje, / Na rzeczy nie znając, jak sroka koło plotu skruszy» — «Еще у козы хвост завязать не может, а словам хвосты уже завязывает, ничего не зная, он, как сорока, стрекочет на заборе», — писал Б. Зиморовиц.

Занимательность в то время сосуществовала с дидактическим началом, от которого «леса», в отличие от «садов», были практически свободны. Они были рассчитаны на человека любознательного, тянущегося к знаниям, но не верифицирующего их. Он просто желал быть пораженным чем-то необычным. Эпоха, породившая «леса», отдавала предпочтение курьезам. Их можно обнаружить не только среди вещей, которыми так было увлечено уже высокое искусство маньеризма, но и в слове. Как пишет А. М. Панченко, «раритеты стихотворных сборников Симеона Полоцкого и курьезы петровской Кунсткамеры — это явления из одной области» [Панченко, 1977, 105]. Читатели «лесов» доверчиво впитывали в себя самые недостоверные сведения, восхищались творчеством доморощенных сочинителей наряду с подлинно поэтическими произведениями.

Появление «лесов» и «садов» Л. И. Сазонова замечательным образом связывает с тем, что в эпоху барокко «жанровые формы разбухают, назревают, готовятся к перестройке. Возникают суперформы: художественные произведения стремятся стать энциклопедическими сводами исторического и морально-поэтического знания» [Сазонова, 1991, 175]. Этот процесс автор прослеживает во многих своих работах. В одной из последней она показывает, как зарождаются «объединяющие жанры» «сложного состава на основе входящих в них более мелких жанров — «первичных»» [Сазонова, 2003, 159].

«Сады» и «леса» ушли вместе с эпохой, но по прошествии времени подобные собрания стали не только объектом филологических исследований, но и неопределимыми источниками для реконструкции литератур-

ной культуры, как и близкие к ним по композиции старинные энциклопедии. Они, кроме того, сохраняются в памяти культуры и проявляют способность к своеобразному возрождению, несмотря на то, что уже давно вышли из круга значимых и популярных произведений.

Очувтившись в новом культурном контексте, они налаживают связи между эпохами, естественно, набирая новое звучание. Очень часто создателя таких обновленных циклов ведет не только интуиция или ученость, но и подлинный интерес к истории культуры во многих ее аспектах. К устаревшим жанрам обращаются отнюдь не только в целях подражательства, пародирования или цитирования. «Лес» оживает потому, что автора ведет функция жанрового образования. Как пишет Л. И. Сафонова относительно литературных жанров средневековой Руси, «в вертикально организованном корпусе генезис текста и его форма обусловлены функцией, которую данный текст призван был выполнить, а эта функция отражала в свою очередь потребности и иерархию одной или более социокультурных систем» [Там же, 162]. Наблюдения исследователя можно распространить и на старопольскую литературу.

Примечательно, что сам Мицкевич не упустил из виду эти старинные жанровые образования. Его интересовали также различные виды мемуарной литературы, и он сожалел о том, что историки проходят мимо замечательных произведений, которые из поколения в поколение читала мелкая шляхта, переписывала и хранила, хотя они довольно редко входили в большие книжные собрания. Этой характеристики достаточно для того, чтобы объяснить, почему Юлиан Тувим обратился к циклическому «лесу».

Он прекрасно знал старопольскую литературу и культуру в целом, интересовался и просвещенным XVIII веком, и романтизмом XIX. Особенно привлекала его литература прежних времен, притом вовсе не первого ряда. Тувим с большим интересом относился к энциклопедиям, «садам» и «лесам», явно осознавая их открытость и свободу. Для него было очевидно, что их прагматическая функция, а не эстетические достоинства, прежде всего стоит на первом плане. Он относился к ним как к своду знаний, притом самых невероятных, как к демонстрации владения пером, отнюдь не всегда удачного, зато столь популярного в прежние времена.

Отношение Тувима к подобным собраниям не было пассивным, он реализовал его в своем творчестве. Тувим создал собственное энциклопедическое собрание. Его основой стали не только старинные словесные раритеты, но и современные или недалеко отстоящие от него по времени. Он собрал их воедино и, пародируя старинное жанровое образова-

ние, назвал свое собрание «*Suscipit cum caule, czyli groch z kapustą. Panopticum i archiwum kultury*» — «*Suscipit cum caule, или горох с капустой. Паноптикум и архив культуры*». Обратим внимание на то, что З. Красиньский в письме Ю. Словацкому, описывая время действия «Баллады», назвал его хаотическим, а также «социальным горохом с капустой, такой мешаниной еще непереваренного христианства и язычества, уходящего с поверхности земли» (цит. по: [Мочалова, Стахеев, 2002, 194]).

Итак, «прообразом» собрания Тувима является «*silva rerum*». Кроме того, Тувим обожал старопольские энциклопедии и прекрасно знал многие из них, как, например, энциклопедию Б. Хмелевского, которого с иронией именовал «нашим архиученым энциклопедистом». Энциклопедические сведения также нашли свое место в его «лесе вещей».

Тувима в его работе вела отнюдь не любознательность или пытливость старинного читателя. Он представлял собрание фактов «теневого» линии культуры. Он совершенно не собирался вводить их в научный оборот. Тувим нашел для них иной угол зрения, благодаря которому они превратились в курьезы — литературные или историко-культурные. Этот угол зрения трудно назвать одним словом. Тувим, с одной стороны, смеется над многочисленными проявлениями невежества, подобно просветителю. С другой — высоко ценит проявления низовой и срединной культуры. Они не только смешат современного читателя, но и позволяют проникнуть порой в суть культурных процессов прежних времен, которые происходят не только на высоком уровне культуры. Для писателя совершенно ясно, как выглядело «опускание» высоких образцов, порождающее графоманию. Он явно умеет вычитывать из самых разных нелепостей очень важную историко-культурную информацию. Вдобавок ирония освещает все собранные им факты. Видимо, его собрание можно считать внутрিলитературной пародией.

Итак, Тувим продолжил старинную традицию, как бы следуя за многочисленными собирателями курьезов, но одновременно он подверг эти курьезы анализу, отнюдь не развернутому. Ему хватает иногда двух-трех слов, чтобы они заняли должное место в истории польской повседневности.

Писатель сохранил композицию старинного «леса вещей», но «разорвал» его на части, печатая отдельные эпизоды своего труда в журнале «*Problemy*». Тем самым он явно продемонстрировал открытость интересующего его жанрового образования. Только после смерти автора его «лес» был издан целиком и приобрел законченную форму. Видимо, не случайно в одном воображаемом ответе редакции, создавать которые Тувим был великий мастер, он упомянул «лес вещей», естественно, не в

историко-литературном ключе: «Nie, proszę pani, stanowczo nie! *Silva Rerum* nie była królową bułgarską. Niesłusznie jest również przypuszczenie pani, że Włoch napisał operę “Carmen”» [Tuwim, 1958, 167] — «Нет, прошу Вас, решительно нет! Сильва Рерум не была королевой болгарской. Неверно также Ваше предположение о том, что некий итальянец написал оперу “Кармен”». В этом пародийном высказывании выступает свойственное Тувиму стремление сделать языковую игру важнейшим литературным приемом.

Писателя интересовала не только языковая игра, о которой мы скажем позже, но и курьез как таковой, не только литературный. Конечно, он с жестокой радостью ценителя поэзии, перепечатывал в своем, длящемся во времени сборнике несуразные вирши. Но он также выискивал загадочные объявления в провинциальных газетах, обращал внимание на «чудные» научные открытия, обещающие человечеству полное благоденствие. В результате кропотливой работы с памятниками старины, а также исследований литературной культуры более позднего времени, как и разнородных проявлений ментальности общества, зафиксированных в слове, Тувим создал «лес вещей» XX в.

Он выдержал правила составления сборника («леса вещей»), создав на него внутреннюю пародию, в которой очень четко вырисовывается образ не только доверчивого, но и необразованного читателя. Его он имеет в виду постоянно, вызывая на споры и имитируя его поведение. Например, он пишет от имени такого читателя самые невероятные послания в редакцию. Также сборище незадачливых авторов предстает в сочинении Тувима. Авторы, не способных увидеть мир в его реальных связях и отношениях, не знающих, как взяться за перо, но тем не менее сочиняющих.

Представляя пестрое собрание самых неожиданных заметок, Журнальных статей, неуклюжих поэм, откликов читателей, писатель объединяет их своим отношением к ним. Если Тувим пародировал *silva rerum*, вторя его прихотливой и свободной композиции, то единство своей энциклопедии он создает благодаря приданию ему единого модуса — он вводит «лес вещей» в смеховую зону культуры. Осмеянию здесь подлежит все: и само жанровое образование, и читатель, и автор.

Пример, приведенный выше, который Тувим сам и сочинил, — свидетельство этому. Он доказывает, что писатель переводит весь собранный им разнородный ученый и литературный материал в план комического и сам сочиняет в том же духе. Конечно, Тувим не просто развлекает собранными им курьезами читателя, но и стремится сохранить ту часть наследия прежних времен, которую можно назвать маргинальной, или

периферийной. Его собрание вбирает в себя явления срединной и низкой культуры. Писатель прекрасно понимает, что она, со всеми ее мелочами и нелепостями, будучи содержанием повседневной жизни человека, так же важна, как и высокое культурное наследие, и потому хочет донести ее, выявляя в ней приметы абсурда и одновременно любясь прелестным простодушием безвозвратно ушедшего прошлого.

Известно, что и те достижения человечества, которые станут затем всеобщим достоянием (рентген, телевидение), ранее вызывали недоверие и стояли в культурном сознании общества в одном ряду с невероятными вымыслами и нелепыми изобретениями. Отношение к ним Тувим выдвигает на первый план, предлагая современному читателю самому прочесть реляции о достижениях науки и техники. Он выписывает из «Энциклопедии для детей» (1891 г.) сообщения о бензине, который, главным образом, служит для выведения пятен. Так наука становится мерилom уровня культуры, который можно представить по популярным журналам разного времени. Псевдонаучные попытки заново описать мир также заслуживают внимания писателя и кропотливого собирателя. Авторов, работающих в этой «области», он именует «космогониоманьяками». Писатель XVIII в., И. Красицкий, называл таких ученых «шарлатанами мудрости».

Тувим не проходит мимо «синтеза» науки и искусства, зарифмованных научных текстов. В средние века подобные стихотворные формы, не имеющие никакого эстетического значения, выполняли чисто мнемотехническую функцию. Считалось, что научные истины легче запомнить в стихах, к качеству которых не следует придирааться. Эти архаические способы внедрения знания появлялись и гораздо позднее, в XIX в., как медицинские рекомендации типа: «Częście mycie nóg, rąk, twarzy / Zdrowiem i humorem darzy» [Tuwim, 1958, 63] — «Здоровье и настроение дарит нам частое мытье рук, ног и лица». Не менее интересны в «поэтическом» отношении юридические справочники, как «Nowa ustna procedura sądowa». Тувим приводит мазурку со словами, роль которых выполняют химические формулы, утверждая, что она была напечатана в собрании песен «Echo polskie». Естественно, что такую чудесную вещь он смастерил скорее всего сам.

Конечно, и самые разнородные сведения о повседневной жизни прошлого преподносит Тувим читателю. Из его собрания мы узнаем о правилах этикета и невероятных способах их нарушения, о средствах от всевозможных болезней. Например, в конце XIX в. некоему доктору чудодейственным образом удалось спасти одну даму от головной боли, надев ей кастрюлю на голову. Мы читаем о сарматских пирах и охоте, о



варшавских кофейнях — этом втором доме литераторов. Некоторые посещали их по нескольку раз в день и потому считали, что в конечном счете пальто обходится им дешевле, чем чаевые швейцару. Так в собрании вырисовывается стиль эпох, притом самых разных. Между сарматскими пирами и варшавскими кофейнями — огромный разрыв, но и те, и другие введены в сочинение Тувима, так как демонстрируют самые различные способы проведения свободного времени. Из его собрания, как видим, можно почерпнуть многое и о научных суевериях.

Прежде всего, писателя привлекает литературная жизнь разных эпох, притом не самого высокого уровня. Литературные новости, строгая критика невпопад и восторги по неуместным поводам, публиковавшиеся в журналах, нашли место на страницах энциклопедии Тувима. Такие сочинения о литературе он называл изобретенным им самим неологизмом — *plepleizm*. Перепечатывал он их в первоизданном виде, но всегда снабжал знаменательными названиями и краткими комментариями. То же касается и поэтических произведений, из которых писатель всегда умел выбрать нечто достойное внимания библиофила. Так, стихотворение Эузебиуша Словацкого, отца поэта Юлиуша Словацкого, он назвал «*Kata-strofa*». Комментарии к нему были следующие: «*Kto ten galimatias zrozumie?*» [Tuwim, 1958, 169] — «Кто поймет эту галиматью?». Прочитанные под углом зрения, заданным писателем, аналогичные тексты видятся теперь в сфере комического, становятся подлинными курьезами, действительно заслуживающими вхождения в «лес вещей». Ранее они существовали как серьезная литература. Писатель постоянно замечает такие резкие культурные сдвиги.

Его интересует литературная культура прошлого — та, которая не поднималась выше письмовников. Из них он перепечатывает любовные письма, остроумные записочки, где пахнет именуется не иначе как единственный способ пристойных похорон врага, т. е. кабана, убитого на охоте: «*Proszę go wziąć na zęby i takie nad nim zemsty pozwolić, jakiey tylko jego zajadłość a moja satysfakcja wyciągać może*» [Tuwim, 1959, 68] — «Прошу попробовать его на зуб и придумать ему такую месть, на которую только способны его ярость и мое удовольствие». Особо привлекают его дамские альбомы, календари. Он замечает мелкие детали литературной городской культуры, как, например, «*wiersze karmelkowe*» XIX в., вошедшие в быт и ставшие частью церемонных ухаживаний прошлых лет. Такие стишки писались на обертках карамели, фантиках. По содержанию они напоминали четверостишия или сентенции, заносившиеся в альбомы. Приводит писатель астрологическое предсказание рожденным под знаком Овна. Когда-то на ярмарках такие предсказания попугай вы-

тягивал из коробки желающим узнать свою судьбу. Так Тувим обращается к низовому варианту культуры города.

Он справедливо называет появившиеся на этом уровне культуры тексты «стихотворным фольклором» и ставит их в один ряд с другими известными ему сочинениями, а также явлениями, выходящими за пределы письменного текста. Писатель вводит в оборот факты срединной и низкой культуры как давнего прошлого, так и совсем недавних лет.

Не ускользают от его внимания литературные анекдоты разных эпох, а также продолжения и переделки известных произведений. Он слово в слово приводит некое мотто из журнала «*Bartnik postępowy*», сквозь которое проступает великий образец: «*Pszczołko moja, ty jesteś jak zdrowie...*» [Tuwim, 1959, 44] — «О, моя пчелка, ты как здоровье...». Предлагает писатель полюбоваться переводами поэзии на язык прозы, сочиняемыми графоманами. Один из таких переводов сонета «*Do Laury*» Тувим дополняет воображаемой реакцией Лауры, возлюбленной Мицкевича, которая, широко раскрыв глаза спросила: «*To pan Adaś kancelista? A mówiono mnie, że poeta*» [Tuwim, 1963, 11] — «Так, вы, пан Адашь, канцелярист? А мне говорили, что вы поэт».

Тувим постоянно присматривается к графомании — этой «бледной тени», всегда бредущей рядом с подлинным искусством и наукой. Предваряя своим вступлением очередной шедевр критики, писатель сообщает, что очень интересуется графоманами. Он даже составил список синонимов этого понятия, составляющий три строки, собирался посвятить графоманам отдельное исследование. По поводу их шедевров он пишет следующее: «Создатели этих творений (*gumideł*) обычно в предисловиях объясняют, что имеют в виду чисто мнемотехнические задачи. Но это лишь претекст. Истинным стимулом для (...) графоманских выступлений является безудержная жажда писать и увидеть свое “произведение” в типографской обложке» [Tuwim, 1958, 109].

Писатель, однажды назвавший графоманию «монстрографией», неустанно извлекает на свет творения, в концентрированном виде демонстрирующие прежние литературные приемы, превратившиеся в штампы. Примерами могут служить «географическая» элегия «*Dla pani Marii*», собрание стихотворений под общим названием «*Zagadka literacka*». Тувим предлагает читателям определить, какой из приводимых им текстов является пародией, а какой нет. У этой загадки нет отгадки — все стихотворения написаны всерьез.

В ряд таких же графоманских, или просто бездарных, произведений, Тувим ставит стихи для детей. В XIX в. детская литература еще только начиналась и была так насыщена дидактизмом, что просто теряла вся-

кий смысл [Арзамасцева, Николаева, 2002, 222]. Таков маленький стихок, названный Тувимом «Paulinka kretynka» [Tuwim, 1963, 94], а также печальное стихотворное сообщение о том, сколь трагична бывает судьба ребенка, если он целую неделю не ест суп. Сам писатель, в очередной раз предлагая для чтения цикл таких произведений, восклицает: «Takimi to ohydnyimi głupstwami straszono nieszczęsne umysły dziadków, pradziadków, babć i prababć» [Tuwim, 1959, 111] — «Такими ужасающими глупостями пугали наших несчастных дедушек и прадедушек, бабушек и прабабушек». Примеры детской литературы, собранные Тувимом, порой представляются пародией, но одновременно они неожиданным образом предвещает поэзию обэриутов или детские стихотворения семидесятых годов XX в., бытовавшие в русском городском фольклоре.

В аспекте «монстрографии» писателя интересуют малые жанры, например, загадки, конечно, не фольклорного происхождения. Он перепечатывает из старинных сборников плоские рифмованные тексты, из которых довольно трудно было догадаться, о чем идет речь, например, о кроте или об очках. Эпитафии всегда были предметом его литературных развлечений. В этом малом жанре всегда ярко просвечивает устаревший архаический стиль, что писатель остро подмечал и потому охотно публиковал, например, следующее: «Orzeł wpuścił pióro z drżącej ręki» [Tuwim, 1958, 190] — «Орел выпустил перо из своей дрожащей руки». Эпитафии, как известно, обычно превращаются в реестры добродетелей и заслуг, повествуют о жизни покойного. Подражая этому жанру, Тувим сам создает образцы эпитафий, как, например, химику, который выпил целое ведро  $H_2SO_4$  вместо  $H_2O$ . Перепечатывает он и трогательные эпитафии друзьям человека, любимым собачкам графа Тарновского.

Обыгрывая специфику занятий редактора и корректора, Тувим пишет эпитафию корректору, строки которой не раз перечеркнуты и испещрены корректорскими значками, что свидетельствует о работе над текстом в стиле ушедшего из жизни корректора. Напомним также замечательный ответ читательнице, полагавшей, что муза Эрато — это муза корректоров, а не поэтов: «Nie, proszę pani, stanowczo nie! (...) Ale rozumiemy, że się tak Pani mogło wydawać» [Tuwim, 1958, 132] — «Нет, прошу Вас, решительно нет. Но мы понимаем, что Вам так могло показаться» (здесь явно обыгрывается имя одной из муз и латинское *errot* [-oris]).

Рядом с этим ответом находится обращение к типографам и корректорам поэта-графомана М. Мольского. Писателя всегда занимали ошибки, опечатки, «*chochliki druku*». Он, подобно Н. С. Лескову, собирал их. Напечатал официальную телеграмму, в которой вместо *królowa* бесхитростно написано *krowa*. В других текстах вместо *od dyabła* стояло *do dyabła*, вместо *callotte* — *cullotte*. Одно название из библиотечного ката-

лога якобы звучало как *Flak N. Carmina*. Так самым оригинальным образом был назван Квинт Гораций Флакк. Польское слово *flak* (кишка), оказавшееся созвучным имени великого античного поэта, означает и вообще всякие внутренности, *flaki* — одно из блюд польской кухни, рубец.

Иронизирует Тувим по поводу изменений польской орфографии, тщательно переписывает примеры вопиющей неграмотности варшавских рестораторов, приглашающих посетить их заведения. Старания цензоров также находят место в его энциклопедии — это они в описательном стихотворении «*Ciocią Fruzia*» убирают упоминание изображений Ченстоховской Божьей Матери и Наполеона из текста, заменяя их павлиньими перьями и картинкой, на которой красуется улан или представлена битва под Маренго. Так процесс создания книги входит в ряд раритетов, интересующих писателя.

Не только литература второго и третьего ряда, низовая и срединная литературная культура, путь книги к читателю, но и письменное слово, вошедшее в городскую среду, становится объектом наблюдений Тувима. Его восхищает афиша, объявляющая о девице, летающей в «эфирах надвоздушных»; предложение увидеть скелет кита, прадедушкой которого был тот самый кит, во чреве которого пребывал Иона. Писатель и сам охотно сочиняет объявления, переходя на латынь, сообщая, например, о невероятной помолвке: «*Omnia mea i Mecum Porto zaręczeni*» [Tuwim, 1958, 183] — «*Omnia mea и Mecum Porto помолвлены*».

Вывески наполняют энциклопедию Тувима. Заметим, что интерес к последним сближает его с Гоголем и Андреем Белым, с русскими художниками начала XX в. В эссе «*Romantyka szyldów*» писатель с удовольствием вспоминает уже исчезнувшие с городских улиц произведения «малярного фольклора» и приводит выдержки из статьи «Варшавского Календаря» за 1858 г., содержащей бесценный материал для современных исследователей художественного примитива [Островский, 1992, 30]. Из нее вырисовывается вся история вывески: первоначальный аутентичный предмет сменяется его преувеличенным изображением, которое затем приобретает преимущественно золотой цвет и, наконец, входит в немислимые коллажи. Покупателей зазывали жестяной ангел с лейкой, слон, придерживающий хоботом сахарную голову. Им предлагалось прочитать сообщения о том, что сапожник делает сапоги и туфельки, а также разные другие вещи, что «*ten kogut z kokoszą szanownych gości na piwo proszą*» [Tuwim, 1958, 27] — «петух с курицей просит гостей на пиво».

Будучи сам завзятым курильщиком, Тувим, конечно, приводит статейку о вреде курения и сопровождает ее списком названий папирос, с мундштуком и без, которые продавались в Варшаве фирмой Калинов-

ского в девяностые годы XIX в. Приводит пример борьбы с курением в стихах, автор которых уверяет, что юноша, бросивший курить, будет выглядеть, как крепкий чижик. «Niezwykły gaгыtas» («невероятную редкость») дарит писатель читателям — это поэтическая похвала ваксе из журнала «Motyl» за 1830 г. Перепечатывает Тувим «Билет в рай» — своеобразную модернизацию дидактической религиозной литературы для народа. Из этого произведения можно узнать, что цена билетов на скорый поезд, отходящий в рай, — богобоязненность и раскаяние; что, садясь в поезд, не нужно брать с собой никакой поклажи, кроме добрых дел. Следует также понимать, что идет этот поезд только в один конец.

Тувим, конечно, не мог пройти мимо такого образца назидательного послания. Его всегда привлекали проявления зарождающейся рекламы, выполняющей разнородные функции. Перед Второй мировой войной писатель собрал огромную коллекцию различных раритетов. Афиши, листовки, объявления, рекламирующие кабинеты достопримечательностей, бродячие цирки, ярмарочные балаганы составляли это собрание. Коллекция эта погибла, и после войны писатель начал свой труд заново.

Тонкий знаток слова, чутко прислушивающийся к нему всю свою творческую жизнь, Тувим направляет читательское внимание к языку собранных им курьезов. Его привлекают обширные барочные названия трудов старательных профессоров XVIII в., дидактических сочинений, таких, как «Pistolet dla zabicia grzechu śmiertelnego» («Пистолет, которым можно убить грех смертельный»), посвящения этих сочинений самому Господу Богу, ученые диалоги о том, почему человек не летает, каково происхождение снега и что есть весна [Tuwim, 1958, 30—31]. Он не упускает возможности привести целиком самое длинное предложение в польском языке (полторы страницы), которое обнаружил в предисловии к переводу «Энеиды», сделанному Я. Пшибыльским (1811 г.). С удовольствием «цитирует», т. е. выдумывает, названия трудов «узких» специалистов, как-то: «Własności farmakologiczne nowej pochodnej amidonu alfadwufenylogamma-piperidylopropyloetyloketonu» [Tuwim, 1963, 12] — «Фармакологические особенности нового производного амидона альфадвифенилогамма-пиперидилопропилоетилкетона».

Уже из этого небольшого ряда примеров становится очевидным, что Тувим, собирая воедино самый разнообразный материал и охотно подражая ему в целях пародии, внимательно рассматривал слово под самыми неожиданными углами зрения. Его отношение к материалу не было рациональным и механистическим, при котором почти с математической точностью проверяются возможные перестановки звуков или последовательно набираются новые значения, что характерно для многих пред-

ставителей авангарда и постмодернизма. Писателя в работе со словом вела глубокая к нему любовь. Он умел им любоваться и удивляться ему. Причем это не было слово высокое. В одном кратком введении к очередному раритету Тувим пишет, что даже если знатоки и любители Высокой Поэзии его осудят, он все же должен сознаться в том, что является горячим поклонником стихотворений более скромного рода («nie wyłączenie, ale również» — «не только, но также»). Он называет эту область стихотворной культуры «głębokim partykularzem poezji» [Tuwim, 1958, 161] — «глубокой провинцией поэзии». Химические и математические термины, слова экзотического зулусского языка, неумелые неологизмы и устаревшие слова, собачьи клички становятся предметом его внимания.

Тувим никогда с восторгом не замирает перед словом или удачно найденным выражением. Он искренне, как подлинный мастер, радуется хорошо сделанной работе, приходит в восторг, когда ему удастся остроумно разложить слово на части, смешать, а потом вновь сложить в целое. Осознавая огромный потенциал слова, он никогда не выражает к нему почтения в высокопарных выражениях, а, напротив, переводит отношение к нему в план комического. Тувим продельвает со словом многочисленные операции. Создает своеобразные словесные экзерсисы, загадки и анаграммы. В чисто барочном духе переворачивает смыслы слова, предлагая читателю удивляться всем спектрам его значений. Он преднамеренно искажает его фонетический облик.

Писателя занимает морфологическая форма слова, способность ко многим превращениям. Примером может служить воображаемое столкновение иностранца с польской грамматикой. Играя созвучиями разных форм спряжения глагола *-jeść-* со словосочетаниями, в которых этот глагол отсутствует, Тувим создает своеобразный грамматический ребус, где значения глагольных форм переоформляются и вовлекаются в совершенно нелепые и неожиданные отношения, как-то: «*wy jesteście — od wycić, oni jedzą — od jechać*» [Tuwim, 1958, 37] — «вы едите — от выть, они едят — от ехать». Созвучия имени музы танца Терпсихоры и названия такой области медицины, как психотерапия, позволяет Тувиму написать очередной ответ глуповатой и простодушной читательнице. Точно так же он играет названиями тайных молодежных польских обществ начала XIX в., когда с пылом уверяет, что филоматы и филареты никогда не собирали марок и филателисты не имеют к ним никакого отношения.

Тувим вводит слово в совершенно невозможный для него контекст или вообще вырывает из него. Замечает евангельские цитаты со словом *дом*, попавшие в рекламы на тему жилища, должны якобы утешить варшавских бездомных. Они, по мнению писателя, лишь создают комиче-

ский эффект. Написание слова (hultaj — chultaj), его транскрипция также давали толчок для остроумных построений писателя. Вычитав в американском журнале транскрипции названий польских городов, он так предлагает писать по-английски название своего родного города Лодзь — Woodsh [Tuwim, 1963, 99].

Для игры со словом писателю требуется носитель другого языка и столкновение разных языков. Так становится возможным продемонстрировать блестящие возможности перевода, который писатель почти всегда сближает с народной этимологией. Также он с удовольствием смешивает польский и латынь. Латинский юридический термин *corpus delicti* (состав преступления) превращается у него в *rozkoszne ciało* (роскошное тело), а наследование титула становится ничем иным, как *regretum mobile*. Не проходит он мимо реальных этимологических казусов, указывая, что слово *kanarek* восходит к названию Канарских островов, поразивших первых мореплавателей обилием собак (*canis*). Объясняет происхождение слова *kosmetyk* (косметическое средство) от космоса, и, будто не выдерживая серьезного тона своих рассуждений, предлагает неологизм, противопоставленный по значению украшенности и гармонии. Если есть «косметик», значит должен быть и «chaotyk» (хаотик). Тувим использует макаронический стиль в переводе «Гротескной ботаники» Э. Лира, как он сам пишет, на польско-латинский. Так появляются на свет *Pyscomordia Bencvalia* (Рожемордия Бенцвалиа), *Swinnoprossia Pyramidalis* (Свинопросия Пирамидалис) и другие замечательные растения, которыми можно полюбоваться на приложенных к текстам рисунках автора [Tuwim, 1958, 22—23].

Латинская ученость просвечивает в его пародийном стихотворении о соловьиных трелях, зеленой лужайке и сирени, где все ключевые понятия тут же переводятся на латынь. Так создается резкий контраст между поэтическими штампами и терминами из области ботаники и зоологии. Тувим будто вспоминает о той языковой игре, которой увлекалось не одно поколение польских школяров, которую он называет «*Polska Łacina*». Эта игра состоит в том, что польские слова записываются по-латыни, но с другим слогоделением. Приводит он выдержки из чудесного словарика 1898 г. для поляков, оказавшихся в Париже, где французские слова пишутся по-польски самым невероятным образом: «*Czy masz rap drobne? Awe wu le pti?*» [Tuwim, 1958, 58] — «Нет ли у вас мелочи? Аве ву ле пти?». Сам создает латино-французские стихи, приводит из книжки француза, побывавшего в Польше, свидетельства его знания польского языка. Бедный путешественник будто бы был уверен в том, что польская форма вежливости включает в себя некое слово, которое по-французски он передает как *rapier*. Так вместо вежливого *rap* появляется обыкно-

венная корзинка [Tuwim, 1963, 109]. Демонстрирует писатель возможности дословного перевода польских географических названий и выражений на немецкий язык: Przemysł — Durchdenken, Sądowa Wiśnia — Gerichtskirsche, na rogu ulicy — auf dem Horne der Gasse [Tuwim, 1963, 35]. В результате получается совсем уже невероятные Сквозьмысл, Судебная вишня, Рог улицы.

Придавая переводу с одного языка на другой некую абсурдность, Тувим и с польского переводит на польский, создавая неожиданные значения привычных словосочетаний: rozkład jazdy — pijana kawaleria (дорожное расписание — пьяная кавалерия). Этот прием он использует не раз, как, например, в описании языкового контакта носителей польского литературного и польского, насыщенного профессионализмами, заимствованными из немецкого. В конце концов, пострадавший от наводнения в квартире интеллигент обучается языку водопроводчика и произносит набор слов и выражений, которые никак не соотносит с реальным миром обозначаемых ими вещей, убедительно завершая свой монолог совершенно непонятными для себя самими словами.

Профессионализмы явно интересовали писателя, иначе он бы не перепечатал в своей энциклопедии статью, автор которой критикует выражения, принятые у биллиардистов, и предлагает их заменить более приличными. Тувим даже составляет словарь профессионализмов, чтобы доказать носителю языка, что ему только кажется, что он хорошо знает свой язык. Порой игру со словом писатель обнаруживает в образовании некоторых дефиниций, для чего переосмысливает устойчивые фразеологические сочетания. В результате оказывается, что «dobroduszność» — это «serce w szlafroku», а «wyrzuty sumienia» — «niestrawność duszy» [Tuwim, 1958, 303], — «добродушие — это сердце в халате, а угрызения совести — несварение души». Дефиниции создаются и иным путем, когда трюизм подменяет собой логическую операцию. Из «Дневника гения» мы узнаем, что Луна — это такая же планета, как Земля, но только более мертвая, а скелет — это человек без кожи и мяса, что погода длится несколько дней, а климат всегда.

Игру со словом писатель ведет не только сам, но и находит ее примеры в текстах разных времен, не просто осмеивая их бестолковость и несуразность, но вскрывая в них некую филологическую направленность, на которую их автор вовсе и не рассчитывал. Но Тувим распознает игру мгновенно. Он замечает, как на радость читающей публике в журналах XIX в. предлагалось выучить фразу на «калабарском» языке, которая при внимательном прочтении оказывалась палиндромом и читалась по-польски, только в обратную сторону. Приводит он криптограммы, ша-



рады, невероятные образцы ораторского искусства. Например, в порыве красноречия некто сообщал о том, как кающаяся Магдалина преклонила колена в сердце своем. Цитирует Тувим воображаемый перевод Гомера на гуральский диалект, тут же предлагая обменяться культурными ценностями с античностью и петь по-древнегречески народную песенку.

Предлагает вчитаться в где-то вычитанный им длинный список возможных польских синонимов для слова уик-энд, среди которых есть «ozonówka, tygodnie, późny» — «озоновка, понедельник, послежар». Такой же список был создан для слова *kartka pocztowa* (почтовая открытка). Из него уцелела лишь *pocztówka*. Также находились энтузиасты выкинуть из польского языка слово *umbrelka* (зонтик). Видимо, тогда еще не вошло в обиход слово *parasol(-ka)*. Тувим не прошел мимо стараний ревнителей языка и предложил вместо скучных и неуклюжих словообразований, как *ciennik, wzgórkochron, zaciemka* (тенник, глаза берегущий, затемненка), называть зонтик просто абажуром: «*Próba frei*», *jak to się mówi. Może się przyjmie...*» [Tuwim, 1963, 103] — «Можно попробовать, как говорится. Может, приживется».

Таким образом, в текстах самого Тувима, как и в тех, которые он собирал в качестве раритетов, на первый план выходит разнообразная игра со словом, что разрешает назвать подход писателя к слову лингвистическим или, шире, — филологическим. Не случайно он выдумывает загадку о том, что есть лингвистика. Это наука, предметом которой является самое популярное в мире явление, и которая в силу герменевтичности своего языка, менее всего доступна обществу [Tuwim, 1958, 278].

Тувим зачитывался замечательными учеными словарями, из которых читатель, например, мог узнать, что ха-ха-ха — это не что иное как громкое выражение смеха. Его занимали труды «лингвистических маньяков», изобретавших новые грамматики и научную терминологию. Они, например, переименовывали части речи, исследовали некие «перваки» и «производаки». Приводит писатель пример того, как некий ненормальный лингвистический «*fantasmagouk*» манипулирует буквами греческого алфавита, в результате чего обнаруживает зашифрованный в нем праславянский гимн. Цитирует сатирические студии о языке Т. Шумского, анализировавшего графему А, горделивую и непреклонную, перед которой марширует весь алфавит. Рассказывает о том, как создатель воляюка, учитывая фонетическую структуру китайского языка, убрал из него звук *p*.

Так Тувим в своей энциклопедии создал смеховую версию науки о языке, хотя и сам Я. А. Коменский с его «*Janua Linguarum*» был объектом его внимания. Но и у него Тувим обнаруживает нечто смешное для

современного читателя. Очевидно, что внимание его привлек лингвистический проект великого чешского ученого, который намеревался создать единый язык «с богатым словарем, с недвусмысленным значением слов, четкой упорядоченностью грамматики» [Мельников, 2002, 42]. Эти эксперименты можно рассматривать и в терминах лингвистической утопии [Запольская, 2002].

Энциклопедическое собрание Тувима, наполненное графоманскими штампами и литературными анекдотами, рассказами о невероятных событиях, странных и смешных обычаях, участвует в важнейшем историко-культурном процессе. Это собрание — яркое доказательство того, что культура складывается не только из классического наследия, которое и принималось-то отнюдь не сразу, что литература вбирает в себя наивные, порой напыщенные, а порой забавные строки, оставленные потомкам авторами прошлого.

Сам Тувим, ведущий постоянную языковую игру, создающий блестящие аналоги своим любимым «gumidłam» («стишатам»), выступает не только осведомленным, но и блестящим и остроумным проводником в сферу польской литературы и языка, литературной культуры многих веков, оживляя память культуры в целом в опоре на жанровое образование, каким является *silva rerum*.

Он абсолютно сознательно, можно сказать, на научных основаниях обратился к эпохе барокко и вывел на свет причудливое жанровое образование, каким является «лес вещей». Используя его композицию, Тувим построил энциклопедию суеверий, дурных литературных вкусов и просто забавных недоразумений. Взяв его за образец, он сумел найти остроумное решение для его трансформации и вывел на свет для широкой читательской публики, предварительно смешав старое и новое. В его задачи входило не только знакомство современного ему общества с приметами старины, но и отыскивание неких общих ментальных черт, свойственных этому обществу в разные века. Его *silva rerum* — это прославление науки и искусства от обратного, но это и осознанное обращение к прошлому. Появление «леса вещей» в середине XX в. — это также проявление памяти жанра.



## Библиография к главе V

Замятин Е. Мы. М., 1989.

Островский Н. А. Как закалялась сталь. Петрозаводск, 1961.

Пушкин А. С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 5.

Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.

Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.

Ранняя русская драматургия: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.

Ранняя русская драматургия: Пьесы любительских театров. М., 1976.

Словацкий Ю. «Балладина» // Три драмы Юлия Словацкого. Перевод с польск. стихами К. Д. Бальмонта. М., 1911.

Сковорода Григорий. Собр. соч.: В 2 т. М., 1973.

Словацкий Ю. Летняя ночь. Поэтическая повесть прозой // Юлиуш Словацкий. Бенёвский. Поэма. М., 2002.

Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1953. Т. 13.

Чапек К. Собр. соч. М., 1958. Т. 3.

Шекспир У. Король Лир // Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1957—1960.

Драма українська. Вип. перший. У Києві, 1926.

Драма українська. Вип. четвертий. У Києві, 1927.

Драма українська. Випуск третій. У Києві, 1925.

Сковорода Григорій. Повн. збір. твор.: В 2 т. Київ, 1973.

Kraśiński Z. Dzieła Literackie. Warszawa, 1973. Т. 3.

Słowacki J. Dzieła. Warszawa, 1949. Т. 10.

Słowacki J. Opr., wstęp W. Kubacki. Warszawa, 1955.

Tuwiłm J. Cicer cum caule czyli groch z kapustą. Panopticum i archiwum kultury. Warszawa, 1958, 1959, 1963.

Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996а.

Аверинцев С. С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996б.

Андреев М. А. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X—XIII вв.). М., 1989.

Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Л., 1991. Т. 1.

Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература. М., 2002.

- Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Бердяев Н. О духовной буржуазности // Путь. 1926. № 3.
- Бердяев Н. Спасение и творчество // Путь. 1926. № 2.
- Бердяев Н. А. Собр. соч. Paris, 1985. Т. 2.
- Бердяев Н. Судьба России. М., 1990.
- Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1992.
- Будагова Л. Н. Социалистический реализм: предпосылки и судьба // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм. М., 1995.
- Булгаков С. Свет невечерний созерцания и умозрения // Первообраз и образ. Сочинения в двух томах. М., 1999. Т. 1.
- Вендина Т. И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка (Часть 3. Что он делает?) // Славянский альманах. 2001. М., 2002.
- Вендина Т. И. Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской традиционной духовной культуры // Славянский альманах. 2002. М., 2003.
- Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальные традиции славян. М., 2000.
- Виноградова Л. Н. Фольклорная демонология в культуре польского романтизма (русалка в народных поверьях в художественном творчестве) // О Просвещении и романтизме. М., 1989.
- Вышеславцев Б. Значение сердца в религии // Путь. 1925. № 1.
- Гадамер Х.-Г. Метод и истина. М., 1988.
- Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Соседи России. Польша. Литва. Эстония. М., 2003.
- Гачев Г. Д. Вред книги // Книга в пространстве культуры: Тезисы научной конференции. М., 1995.
- Гёте И. В. Разбор и объяснение // Эолова арфа. Антология баллады / Сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. М., 1984.
- Гугнин А. А. Народная немецкая баллада: Эскиз истории и поэтики // Немецкие народные баллады. М., 1982.
- Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1945.
- Демин А. С. О художественности древнерусской литературы. М., 1998.
- Державина О. А. Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
- Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы научной конференции. 1982. М., 1984.
- Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989.
- Замятин Е. О синтетизме // Анненков Ю. Дневники моих встреч. Цикл трагедий. Л., 1991. Т. 1.
- Запольская Н. Н. Библиейские цитаты в текстах профессиональной культуры: семантика, функции, адаптация // Славянский альманах. 2002. М., 2003.

- Зеньковский В. В.* Автономия и теонимия // Путь. 1926. № 3.
- Ильин И. А.* Путь к очевидности. Мюнхен, 1957.
- Ильина Г. Я.* Николай Островский. Как закалялась сталь. — Слободан Селенич. Мемуары Перо-калеки // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм. М., 1995.
- Кавелин И.* Имя несвободы // Вестник новой литературы. 1990. № 1.
- Каждан А. П.* Византийская культура. СПб., 2000.
- Карсавин Л.* Апологетический этюд // Путь. 1926. № 3.
- Карсавин Л. П.* Основы средневековой религиозности в XII—XIII веках. СПб., 1997.
- Кирсанова Р. М.* Образ «красивого человека» в русской литературе 1918—1936 годов // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм. М., 1995.
- Козлова Н. Н.* Горизонты повседневности советской эпохи (голоса из хора). М., 1996.
- Козлова Н. Н.* Соцреализм как феномен массовой культуры // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм. М., 1995.
- Косиков Г. К. Р.* Барт — семиолог, литературовед // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Кузьмина В. Д.* Комментарии // Ранняя русская драматургия: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.
- Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. М., 1964.
- Куренная Н. М.* «Трагедия человека» Имре Мадача — первая венгерская утопия // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002.
- Куренная Н. М.* О социалистическом реализме // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм. М., 1995.
- Куренная Н. М.* Социалистический реализм. Историко-культурный аспект. Из опыта восточноевропейских литератур. 1930—1970-е годы. М., 2004.
- Лихачев Д. С.* Отзыв на работу С. С. Аверинцева «Ранневизантийская поэтика» // Прошлое — будущему. М., 1986.
- Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лосев А. Ф.* Русская философия // Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
- Лосский Н.* Владимир Соловьев и его преемники в русской религиозной философии // Путь. 1926. № 2.
- Лосский Н. О.* История русской философии. М., 1991.
- Лосский Н. О.* Характер русского народа. Кн. 2. М., 1990.
- Лотман Ю. М.* Риторика // Риторика. 1995. № 2.
- Малевич О. М.* Комментарии // Карел Чапек. Собр. соч. М., 1958. Т. 3.
- Малинов А.* Философские взгляды Григория Сковороды. СПб., 1998.
- Мариенгоф А.* Циники. М., 1991.
- Марченко О.* Герменевтика субъекта у Григория Сковороды // Философия. История культуры. Освіта. Третій міжнародний конгрес українців. Харків, 1996.
- Мельников Г. П.* Живое / неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма // Миф в культуре: человек / не-человек. М., 2000.

- Мельников Г. П. Специфика утопизма Яна Амоса Коменского // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002.
- Михайлов А. В. Из истории характера // Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М., 1990.
- Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. М., 1997.
- Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. М., 1974.
- Морозов М. М. Баллады о Робин Гуде // Эолова арфа. Антология баллады / Сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. М., 1984.
- Мочалова В. В. Мир наизнанку. Народно-городская литература Польши XVI—XVII вв. М., 1985.
- Мочалова В. В. Тоталитарная идеология как суррогат религии // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм. М., 1995.
- Мочалова В. В., Стахеев Б. Ф. Комментарии // Юлиуш Словацкий. Бенёвский. Поэма. М., 2002.
- Николаева Т. М. Имена собственные в русской культуре и литературе (к вопросу об эволюции культурных коннотаций) // Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы международной научной конференции. Часть 2. М., 2001.
- Николаева Т. М. От звука к тексту. М., 2000.
- Никольский С. В. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973.
- Никольский С. В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. М., 2001.
- Никольский С. В. Синтез художественных структур в творчестве М. Булгакова и русско-чешские литературные контакты // Славянский альманах. 2002. М., 2003.
- Островский Г. Прimitив в контексте русского искусства XVIII — начала XX веков // Прimitив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.
- Панченко А. М. Два этапа русского барокко // Труды отдела древнерусской литературы. XXI: Текстология и поэтика русской литературы XI—XVII веков. Л., 1977.
- Полякова С. Б. Византийские легенды как литературное явление // Византийские легенды. Л., 1972.
- Постовалова В. И. Бог, ангельский мир, человек в религиозной философии А. Ф. Лосева // Логический анализ языка. Образ человека в языке и культуре. М., 1999.
- Поэзия русского футуризма. СПб., 1999.
- Пушкарев Л. Н. Сказка о Еруслане Лазаревиче. М., 1980.
- Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910.
- Роднянская И. Б. Читатель и толмач замысла о мире // С. Булгаков. Первообраз и образ. Соч.: В 2 т. М.; СПб., 1999. Т. 1.
- Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко. М., 1992.

- Сазонова Л. И. Жанры литературы средневековой Руси как историко-культурная реальность // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
- Санктис де Ф. История итальянской литературы: В 2 т., М., 1963. Т. I.
- Свирида И. И. Сады века философов в Польше. М., 1994.
- Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978.
- Соловьев Вл. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1.
- Софронова Л. А. «Воскресение мертвых» Григория Конисского. Структура и смысл драмы // Герменевтика древнерусской литературы. XVII — начало XVIII в. Сб. 4. М., 1992.
- Софронова Л. А. Вертеп // Славянские древности. М., 1995. Т. 1.
- Софронова Л. А. Категория любви в культуре романтизма // О Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. М., 1989.
- Софронова Л. А. Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке // XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999.
- Сперанский В. Четверть века назад (памяти Соловьева) // Путь. 1926. № 2.
- Старикова Л. М. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. М., 2003.
- Стахеев Б. Ф. «Бенёвский» Юлиуша Словацкого // Юлиуш Словацкий. Бенёвский. Поэма. М., 2002.
- Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела императорской России. М., 1996.
- Твардовский А. Т. Записные книжки // Знамя. 1989. № 6.
- Текст. Интертекст. Культура: Материалы международной научной конференции. М., 2001.
- Терехина В. Н. «Только мы — лицо нашего времени...» // Русский футуризм. М., 2000.
- Топоров В. Н. Труженичество во Христе: (творческое собрание души и духовное трезвение). Феодосий Печерский // Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1.
- Тынянов Ю. Н. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Уварова И. П. Маски смерти (Серебряный век) // Маска и маскарад в русской культуре XVIII—XX вв. М., 2002.
- Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. М., 2000.
- Федотов Г. П. Эссе Ното — о некоторых гонимых «измах». — Новый град // Образ человека XX в. М., 1988.
- Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М., 1990.
- Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914.
- Франк С. Л. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии. М., 1990.

- Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Ученые записки ТГУ. Вып. 284. Труды по знаковым системам, 5. Тарту, 1971.
- Чередниченко Т. В. Кризис общества — кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М., 1987.
- Шлегель Ф. Из критических (ликейских) фрагментов // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989.
- Эри В. Ф. Жизнь и личность Григория Савича Сковороды // Лики культуры. Альманах. М., 1995. Т. 1.
- Яноушек П. Человек — животное — машина в чешской экспрессионистской драматургии // Миф в культуре: человек / не-человек. М., 2000.
- Ярхо Б. И. Из «Методологии точного литературоведения». Литературное целое (индивидуум) // Антропология культуры. М., 2002.
- Исиченко Ю. А. Киево-Печерський Патерик у літературному процесі кінця XVI — початку XVIII ст. на Україні. Київ, 1990.
- Ковалинський М. Жизнь Григорія Сковороды // Сковорода Григорій. Повне зібрання творів у двох томах. Київ, 1973. Т. 2.
- Górski K. Słowacki jako poeta aluzji literackiej // Pamiętnik Literacki. 1960. № 2.
- Janion M. Estetyka średniowiecznej Północy // Problemy polskiego romantyzmu-3. Wrocław, 1981.
- Maciejewski J. Trzy szkice romantyczne o «Dziadach», «Balladynie», «Epilogu Pana Tadeusza». Poznań, 1967.
- Simeon Polockij, Vertograd mnogocvėtnyj. Edited by Anthony Hipplesley and Lydia Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 1996. Vol. I—II.
- Weintraub W. «Balladyna», czyli zabawa w Szekspira // Pamiętnik Literacki. 1970. № 4.
- Zachara M. Twórca-odbiorca sylw szlacheckich w XVII wieku // Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce. Warszawa, 1985.
- Zdziarski St. Pierwiastki ludowe w poezji polskiej XIX w. Warszawa, 1901.





## Вместо заключения



### О пользе чтения

Роман в романе, вставные новеллы встречаются в литературе разных эпох. Они иногда так разрастаются, что основной текст превращается в раму, его ограничивающую [Тарасов, 2000, 157—158]. Чаше, конечно, именно эти вставки приобретают функцию рамочной конструкции. Они не только являются границами внутри текста. Так литература воспроизводит самое себя. Другие виды искусства также заняты самовоспроизведением. Существуют театр в театре [Софронова, 1999, 140], фильм в фильме, картина в картине, в чем видится общая тенденция к самоосознанию культуры, без чего, как известно, она не существует.

Основной текст, вбирая в себя дополнительные вводные части, изменяет свою композицию. Перед читателем оказывается не один, а два плана произведения. Они входят в текст на разных основаниях и с различной мотивацией. Выдаются за написанные кем-то ранее, за случайно обнаруженные автором. Приписываются главному герою, анонимам, дилетантам. Текст в тексте, таким образом, не только вращается в сюжет, но способен отражать акт творчества. Он необязательно бывает цельной вставкой в текст, так как порой рассыпается на части. Читатель должен приложить усилия, чтобы вычленил эти «осколки» и сложить вместе. Они мелькают в авторских отступлениях, отдаются литературным героям, рассказывающим о событиях, произошедших с ними или с другими персонажами, которые не вступают в основной текст. Кроме того, вводные части текста содержат пласт значений чисто литературного свойства.

Текст в тексте может быть данью литературной моде, отсылкой к образцам или анти-образцам, результатом полемики. Иногда он сужается,

и от него остаются лишь названия литературных произведений, имена авторов и персонажей, намеки на известные сюжетные ситуации. Так проблема текста в тексте перерастает в проблему цитации. Цитаты различного вида поддерживаются их толкованием. Они внесюжетны и не затрагивают событийного ряда, но участвуют в создании семантического плана произведения. Через текст в тексте внесюжетного плана выявляется широкий литературный контекст, отражается литературная жизнь эпохи. Так внутри художественного текста рассматриваются самые разнообразные «вопросы литературы», образующие в нем особый ряд. Все они выступают своего рода опознавательными знаками, ведущими читателя по пути проникновения в текст. Они же бывают для него ловушкой, обманывают его, тем самым вовлекая в литературную игру.

Так усложняется природа произведения, в нем встречается несколько авторских Я, между которыми возможен диалог, переходящий в литературный спор. На первый план выходит воображаемый автор, которого поддерживает воображаемый читатель. Предметом художественного описания становится восприятие произведения. Литературные персонажи читают ключевые для автора произведения целенаправленно, выборочно, прилежно или рассеянно. Они вступают в воображаемое взаимодействие с литературными персонажами, о которых читают, как бы вторя всякому читателю. Идентифицируют себя с ними или расподобляются. Процесс чтения здесь — часть психологической характеристики героев, знак их мировидения, своеобразный код, через который проводится их характеристика.

Такая тема, как книга и чтение, организует один из вариантов текста в тексте, что, например, характерно для эпохи романтизма. Здесь произведение само обозначает роль книги в культуре, показывает, как и что читает литературный герой. Оно через собственное восприятие литературы раскрывает не только мир героя, но и мир литературы. Соответственно, так утверждается место произведения в пространстве культуры, притом не только своей эпохи. Так указываются его пределы и те зоны, к которым стремится приблизиться или от которых хочет удалиться его автор. Текст в тексте определяет и расширяет границы произведения. Эти границы являются смысло- и сюжетопорождающими.

Некоторые высказывания о книге и чтении касаются не конкретного текста, а их обобщенных и условных образов. Вбирая в себя высказывания о них, произведение может разрастаться так, что превращается в своеобразный трактат о книге и чтении, о взаимоотношениях автора, произведения и читателя. Так писатель ведет речь о литературе на страницах произведения. Он может выступить от лица своих героев или не

скрывать за ними. Тогда он напрямую обращается к читателям со словами о литературе, книге и чтении. Случается, что эти обобщения «выходят на свободу» и разрастаются до собственно произведения. Особенно это характерно для литературы, имеющей дидактическую направленность.

Миколай Рей — польский писатель, чье творчество вобрало в себя художественные тенденции средних веков и Возрождения, во многом предвещало барокко. Рей вольно интерпретировал ренессансные темы. В искусстве средних веков явно предпочитал те черты, которые утвердятся в последующие эпохи. Писатель органически сочетал ученое, риторическое слово со словом низовым. Его позиция в литературе — это позиция художника, который знает цену традициям и уверен в том, что они заслуживают развития, а не повторения. Рей, отдавая дань средним векам, создал ряд произведений-рекомендаций, или путеводителей по жизни. Он учил всему, что может пригодиться Каждому, обобщая и подводя итоги, предупреждая и напутствуя.

Таково его «Зерцало» (*«Zwyerciádło, álbo kształt w którym káždy stan snádnie sie może swym spráwam jáko we źwierciedle przypátrzyć»*, 1567 г.). Это дидактическое сочинение, свод правил жизни для человека юного, зрелого и, наконец, старого, готовящегося перейти в мир иной. Поучения и обобщения у Рея не надстраиваются над собственно произведением, не вписаны в него, так как на самом деле все «Зерцало» из них и состоит.

Он вводит в «Зерцало» вступление, в котором рассуждает о сотворении человека. Выйти из него читатель должен через ряд сентенций, обозначенный как *«Arophtegmata»*. Понять, как устроено «Зерцало», ему помогает указатель (*«Pokazánye krotkie»*). Вступление, заключение и указатель образуют раму «Зерцала».

От писателя, занятого поучениями, не ускользает жизнь с ее конкретными приметами. Собрание его добрых советов обрисовывает контуры того мира, в котором живет его читатель. Для Рея нет мелких и неважных событий. Он замечает решительно все, начиная от домашней утвари и гастрономических рецептов и кончая правилами чтения Библии и спокойным ожиданием смерти. Эти приметы жизни организуются в некие микросюжеты, центром которых является человек средний, обычный (*«śrzedni kształt»*), готовый принять науку жизни.

Чтобы представить, кому писатель адресовал свои советы, каким он видел своего читателя, остановимся на характеристике главного персонажа «Зерцала». Предварительно заметим, что Рей желает, чтобы средний, обычный человек был добродетельным, богобоязненным в течение

всей жизни. Только так он не собьется с пути истинного. Для этого он должен соблюдать многочисленные предписания. Их столь много, что этот средний человек становится просто неразличим среди настойчивых рекомендаций, которыми его просто засыпает Рей. Предостережения градом сыплются на читателя, останавливают, и он, будто страшась возможных дурных поступков, замирает и не предпринимает никаких действий, что не позволяет ему приблизиться к статусу литературного героя. Читатель остается некоей осью, на которую писатель нанизывает свои предостережения. В результате, добронравные поступки среднего человека обычно остаются лишь желательными.

Превратив среднего человека в идеальный объект для поучений, Рей отвлекается от него, рассказывая для его же пользы фации и анекдоты [Kzyzanowski, 1977, 189—191], полные ярких отрицательных примеров того, как поступать не следует. Эти примеры насыщены таким количеством реалий, что благодаря им неуловимый средний человек все-таки «оживает». Тогда становится ясно, почему Рей так негодует на него и хочет поставить перед ним прекрасное зеркало, то есть показать ему человека достойного. Только смотрясь в это зеркало без опаски [Rey, L. 148], средний человек сможет найти в этой жизни путь истинный. Но и человек достойный не выписан подробно, и этот образ также перевешивают предостережения, оказывающиеся главной сутью «Зеркала», так как они совершенно необходимы человеку среднему.

Так человек входит в литературное пространство, где встречается с автором, который также выступает в роли читателя, в результате чего порой происходит совмещение этих двух образов — читателя и автора. Начиная новую главу, писатель не раз говорит от своего лица и лица читателя, напоминая ему, что они вместе уже «наслушались» рассказов о благородстве человеческой природы. Выходя из роли читателя и занимая авторскую позицию, Рей выказывает явную симпатию тому, для кого он написал свою книгу. Он постоянно обращается к читателю, называя его достойным человеком, никак его не конкретизируя и по идущим от средневековья правилам считая Каждым.

При этом Рей испытывает к нему глубоко личное отношение. Читатель для него — не только добрый, милый, почтенный. Это все обычные определения, встречающиеся в литературе того времени. Писатель идет дальше и проявляет явный интерес к жизни читателя. Он восхищается им и жалеет его, пугает и угрожает, приводя примеры недостойного поведения. Утешает и радуется вместе с ним то удачной охоте и хорошему урожаю чудесных огурцов, то замечательным детям и спокойной старости.

Читатель для Рея — христианский брат, которого он поучает, не вставая в позу проповедника. Писателю необходимо приблизиться к нему, наладить с ним контакт. Поэтому он ставит знак равенства между чтением и беседой: «*Tu máto nižey sobie álbo poczytay álbo posłuchay*» [Rey, L. 162] — «Ты немножко ниже прочти или послушай». Он ведет с читателем бесконечные разговоры, а тот превращается в благодарного слушателя. Когда читатель еще мал, писатель обращается к его родителям. Когда он входит в возраст, то Рей беседует с ним самим — с юношей, зрелым человеком, стариком, неустанно напоминая, что он должен нечто сделать, на что-то посмотреть, куда-то поехать и, главное, научиться и запомнить. Он много раз призывает его перевернуть страницы «Зеркала», чтобы наконец узнать, как себя вести.

Ответов читателя не слышно. Он не вступает с Реем в беседу, сохраняя заданную дистанцию, но писатель так настаивает на диалоге, так часто предлагает все новые темы для обсуждения, используя различные варианты авторской интонации, что начинает казаться, что этот диалог состоится или что, может быть, ведется с самим собой.

Рей проводит своего персонажа через все поры жизни, показывая ему, как следует преодолевать жизненные трудности и избегать опасностей. Для этого он помещает его в предусмотренные предостережениями жизненные ситуации. Событийный ряд «Зеркала» — это путь человека от колыбели до могилы. Он не прописан подробно и выглядит как схема, подобная той, которая лежит в основе моралите. Отдельные ситуации не складываются в сюжет. Часто писатель их просто перебирает, как бы примеряя к персонажу, которым у него становится читатель, он же — средний человек.

Многие главы и отдельные обширные периоды Рей начинает с предположения, что может случиться с человеком и где он может очутиться: то приставляя к нему учителей, то отправляя в путешествие, то оставляя дома, или посылая на сейм и даже ко двору, где каждый может оступиться, как на льду. Его персонаж, выучившись, повидав дальние страны, остепеняется, выбирает себе скромную и добродетельную невесту. Теперь у него свой дом, хозяйство. В конюшне у него добрый конь, а на стене сабля. Он вместе с женой возделывает свой сад, их окружают дети. Их трапезы скромны, друзья искренни, и вся их жизнь бесхитростна и добродетельна. Достойный человек Рея, правда, бывает в обществе, где творится много безобразий, от которых следует отвращаться.

Неожиданных, непредвиденных ситуаций Рей особенно не предполагает. Направляя своего персонажа на истинный путь, он желает, чтобы тот был умерен в страстях, богобоязнен и добродетелен. Добродете-

ли эти не должны быть вымученными. Как коню нельзя слишком натягивать поводья, так и человека нельзя заставлять быть совершенным. Он должен быть естественным.

Гипотетическое окружение достойного человека, в отличие от него самого, выписано более тщательно. Он окружен родителями, учителями, женой, детьми, знатными господами, чужеземцами, слугами. Встречаются на его жизненном пути легкомысленные игроки, пьяницы и обжоры, соблазняющие его тонкими винами, оливками, марципанами, «лимонией и капарами». Прельщают его богатые девицы в мехах, разъезжающие в роскошных возках. В их домах полный достаток. Там вертятся будто бы их родственники, и все в лисьих воротниках. Угощают там не каким-нибудь ячменем из мисок, а рисовой кашей и другими разными причудами на изукрашенных дорогих тарелках. А вот и модники в причудливых делиях, в жупанах итальянских и испанских, огромные рукава которых раздуваются на ветру. Они красуются в пестрых беретах, обвешаны золотыми цепями. Следуя какому-то невообразимому фасону, модники кашляют и плюют без нужды, беспрестанно снимают шапки и перчатки, чтобы похвалиться родовым гербом на печатке. Говорят, нарочно заикаясь, чтобы изобразить ход своих мыслей. Вдобавок «перекручивают» самые простые слова.

Подобных портретов в «Зерцале» много. Они построены по принципу накопления реалий, бытовых примет, но их носители, как и средний, и достойный человек, не вводятся в действие. Правда, им бывают приписаны некие черты характера, и выводятся они в «типичных» ситуациях. Так создаются портреты скупого, скандалиста, пьяницы и прочих. В поле зрения писателя — костюм, речь, манеры персонажей, на основании которых им дается характеристика. Эти персонажи, должны отвратить достойного человека от различных пороков, создают насыщенный фон для его движения к добродетели. Их ряд открывает ту критику нравов, которая так активизировалась на рубеже XVI—XVII вв.: «Сочинения под названиями “Исправление некоторых польских обычаев...” или “Истинный рыцарь (шляхтич)” стали не просто распространенными. Они знаменовали собой новый этап в шляхетском самосознании (мироощущении)» [Лескинен, 2002, 83].

Критику Рей ведет, не отрываясь от созданных им ярких портретов. Его дидактика художественна по сути. В его «Зерцале» она сливается с эстетическим началом, так как никогда не бывает оторвана от «примеров». Продемонстрировав их, Рей без устали уверяет читателя, что тот не должен прислушиваться к людям порочным, так как тогда мысль его будет дремать, подобно бородатому козлу, который только капусту и ви-

дит. Если же читатель не будет прислушиваться к добрым советам «Зерцала», то самая благородная мысль его станет такой же понурой, как конь, покрытый грязной и рваной гунькой [Rey, L. 54]. Сам же он никогда не придет к добронравию.

Один из важнейших путей к добронравию — это книга. «Зерцало» наполнено рассуждениями о ее пользе и о правилах чтения. Книга для Рея — высший авторитет. В первую очередь, это Священное Писание, которое писатель, автор известной «Постиллы», прекрасно знал, интерпретировал и часто цитировал, порой свободно комбинируя различные его эпизоды. В «Зерцале» тема Священного Писания проходит через все разделы.

Рей объясняет, как его нужно читать: совсем не так, как всякую обычную книгу, как какого-нибудь Овидия или Вергилия. Это все книги светские, противостоящие книге священной. Книга священная, в отличие от них, не содержит привлекательных рассказов, но зато вмещает в себя весь мир достойного человека: «A tu pátrzay iż to nie fábulá ále wielka náuká káždemu wiernemu ku stałości iego» [Rey, L. 202] — «А ты смотри, что перед тобой не “фабула”, а великая наука каждому верному для его постоянства». Священная книга, следовательно, не так интересна, как книги светские. Если в ней искать занимательности, то над ней легко можно заснуть. Рей не боится высказать такое суждение, так как оно подчинено идее глубинного проникновения в священный текст.

Человек должен внимательно прислушиваться к слову Господа, а не наемников его, которые мычат, как волы, — предупреждает писатель. Рассуждения Рея о Библии перекликаются с идеями Сковороды о священном тексте. Он также противопоставлял ее светским книгам и полагал, что она вмещает в себя весь мир и ничего такого не говорит, что не касалось бы человека (см. I главу нашей книги).

Читатель обязан сам научиться делать выводы из прочитанного, при этом самого общего характера. Когда Рей хочет объяснить достойному человеку, кто такие бедные духом, он предлагает ему обратиться к Евангелию от Матфея, часто ссылается на послания апостола Павла. С точки зрения писателя, человек, вникнув в Писание, поймет, что он ни над чем не властен и что все в руце Божией. Человек также должен уметь «брать пример» [Rey, L. 199] со святых людей. В Писании каждый человек найдет примеры верных и славных жен, знаменитых мужей: «Czytayı jedno o Hesterze, czytayı o Sarze, czytayı o Zuzánnie... o Tobiaszu... Dawidzie... Sałomonie» [Rey, L. 33] — «Читай же об Есфири, читай о Сарре, читай о Сусанне... о Товии... Давиде... Соломоне». Человек, занятый государственными делами, должен читать о Иосафате, Осии и вообще обо

всех сынах Маккавейских [Rey, L. 42], помнить об Исае, Иеремии и других пророках [Rey, L. 43], о Зофире, верном подданном Дария.

Рей напоминает, что и Агесилай, и Филипп Македонский, и Александр Великий могут послужить образцами для читателя, но это все образцы языческие. Христиане же нуждаются в «суровых декретах» Господних. Так в «Зерцале» возникает оппозиция христианство / язычество, где роль последнего отведена античности. В таком виде эта оппозиция будет жить в культуре еще долгое время.

Чтобы понять и осознать слово Божие, человек должен потрудиться. Тема трудного чтения возникает в «Зерцале» не раз. Понимая, сколь труден путь познания священного текста, Рей готов помочь читателю и вместе с ним склониться над священными страницами. Они откроют ему верный путь, если только он верно поймет прочитанное. Путь его и должен быть трудным, как всякий путь к Господу. Простого, легкого пути к нему нет. «Трудность пути — постоянное и неотъемлемое свойство; двигаться по пути, преодолевать его уже есть подвиг, подвижничество со стороны идущего подвижника, путника» [Топоров, 1997, 488].

Чтение священной книги — это не только трудный путь, но и необходимый. Он даже объявляется единственным. Шествуя по этому пути, человек может оступиться и оказаться на обочине. Потому сворачивать с него нельзя. Об этом в связи с дефиницией жизни человеческой как пути не раз пишет и Григорий Сковорода. Рей свой метафорический путь чтения-познания сближает с обычной дорогой — он всегда сталкивает высокое и низкое. Перед тем как ехать куда-нибудь, нужно спокойно собраться, избрать следует хорошо знакомую дорогу, чтобы путешествовать в безопасности [Rey, L. 173]. Так писатель советует читателю подготовиться к чтению.

Несмотря на противопоставление священного текста античным сочинениям, Рей считал их значительными. Однажды, правда, он упоминает их только для того, чтобы сравнить с собой и своим творчеством: того, что я пишу, не пишут «Cicero, Seneká, Plato, Eurypides, Sokrates, Solon, Xenophon, Diogenes» [Rey, L. 104] — «Цицерон, Сенека, Платон, Еврипид, Сократ, Солон, Ксенофонт, Диоген». Но все же Рей уверен, что их сочинения должны входить в круг чтения достойного человека. Даже предполагает, что все уже читали, например, о Трофоне и Агамеде [Rey, L. 168]. Не раз напоминает: «Ано czytamy o Hánnibalu onym sławnym Hetmánie Kartágińskim» [Rey, L. 149] — «Ведь мы читали о Ганнибале, этом славном гетмане Карфагенском».

Правда, Рей не советует увлекаться Горацием и Овидием, так как они трудны и фабулы у них сложные. Особенно опасно знакомство с антич-



ностью в ранние годы жизни. Ребенку не следует забивать голову античными историями: «Зачем знать про то, как Цирцея людям головы меняла, или как Улисс плывал, или что натворила Еленка, или что делала Пенелопа» [Rey, L. 12]. Это все развлечет человека потом, когда он войдет в разум. В детстве следует читать истории о героях, ищущих славы, добродетелей и почестей. Несмотря на такие предосторожности, писатель предлагает читать не только античных авторов, но и сочинения, им посвященные. Книги о Цицероне и Сенеке, о Катилине, о славном философе Диогене следует изучать всем. Перечисляя славные имена, писатель редко указывает имя автора и конкретные произведения. Он просто приговаривает: кто читал, тот знает [Rey, L. 1]. У него вызывают уважение и другие достойные книги, которые он, правда, никак не называет.

Чтение Рей считает полезным занятием для всех возрастов, полагая, что книга должна сопровождать человека всю его жизнь. В «Зерцале» много рассуждений о полезных книгах, которые, как предполагает писатель, достойный человек уже читал или еще должен прочитать для своей же пользы. Все исчезнет и забудется, если не будет записано, а потом прочитано. Книги сохраняют то, что может быть стерто в людской памяти. Потому люди должны читать. Настаивая на этом, Рей уверен или делает вид, будто уверен, что они только этим и занимаются. Так или иначе, он не отрывал книги от процесса чтения и осознавал его значимость. «Основное предназначение, смысл существования такого культурного феномена, как книга, в полной мере раскрывается только в процессе чтения, т. е. знакомства с заложенной в книге информацией, причем уровни этого ознакомления и, тем более, восприятия предлагаемого текста могут быть весьма различны по многим параметрам» [Мельников, 1995, 4].

Писатель много раз объясняет, как и почему нужно читать. Однажды он замечает, что чтение развивает воображение, но больше к этому не возвращается. Зато полагает, что к чтению у некоторых людей имеется природная склонность (образцом этой склонности избран Александр Македонский), как другие ее имеют к охоте, лошадям, хозяйству, пьянству, танцам или маскарадам [Rey, L. 12]. В чтении нужно знать меру. Читая, нельзя торопиться — лучше читать медленно, чтобы все как следует понять. Быстрое чтение не плодотворно. Оно подобно недолгому дождю, который не орошает почву так глубоко, как дождь затяжной [Rey, L. 15]. Нужно запоминать прочитанное, чтобы не уподобляться крестьянину, который, придя из церкви, где слушал проповедь, не может вспомнить, о чем говорил священник [Rey, L. 16].

Давая столь полезные советы, писатель вдруг будто вспоминает, что не все овладели искусством чтения, и потому поясняет: книга полезна всем, кто читать умеет [Rey, L. 113]. Правда, к ней может приобщиться и не умеющий читать. Попроси, чтобы тебе почитали — находит он выход из этого трудного положения — и ты также будешь доволен и поймешь, каковы твои обязанности и что тебя ожидает в жизни. Таким образом, Рей напоминает о традиции домашнего чтения вслух [Рейтблат, 1995, 50—51] и одновременно учитывает культурную ситуацию своего времени.

Чтение — это труд. Таким оно бывает не только при проникновении в смыслы Священного Писания. Ленивому человеку неохота читать даже прекрасные истории, написанные философами, рассказы о поступках благородных людей прошлого — а ведь все это пошло бы ему на пользу. Если бы он много и с толком читал, то не лежал бы, как слон под деревом, а знал бы, как и для чего Господь сотворил человека. Тогда бы, погружившись в чтение, он понимал, как следует достойно жить и как достойно умереть. Завершая третьи книги «Зерцала», подводя итоги всему своему труду, М. Рей еще раз призывает достойного человека: «Nie leż dąrgmo, czythay, szukay, biegay, á dowieduy sie o powinności swoiey» [Rey, L. Hh] — «Не лежи понапрасну, читай, ищи, бегай и тогда узнаешь о долге своем».

Чтение — это осознанный акт. Читать все подряд не стоит, говорит писатель, выражая чисто средневековое отношение к книге. Книг у человека не должно быть много, но читать их следует часто. Рей не предполагает многозначной, изысканной и замысловатой интерпретации прочитанного. Он не объявляет книгу миром. Не вспоминает о том, что мир есть книга. Он не уверен в том, что книга есть источник эстетического наслаждения. Зато знает, что книга — это источник знания и приносит пользу. Книга, по Рею, созидает человека, потому чтение — это не пустое развлечение. Писатель описывает пользу книги в общепринятых выражениях, не исчезнувших и позднее.

Из книг читатель может узнать, «iáko iest spráwiedliwość, sthałość, rostopność, pomierność: przy tym też miłosierdzie, státheczność á rozmyslne vważenie w każdey poczćiwey spráwie swoyey» [Rey, L. 13] — «что есть справедливость, постоянство, благоразумие, умеренность: притом и милосердие, устойчивость и размышление над каждым порядочным делом». Книга облагораживает человека. Чтобы этого достичь, человеку следует выбирать книги самые достойные, изобилующие прекрасными примерами. Польза, которую приносят книги, не кратковременна. Книга полезна не только в тот момент, когда ее читают. Таковой она остается навсегда.

Книга обязательно имеет познавательную функцию. Достойный человек, читая, познает мир. Он будто беседует с философами, путешествует со знатными рыцарями, объезжает весь мир: «A iákobyś wszythko widział, ácz nie ták wždy dobrze, ále wždy lepiej nizli nic» [Rey, L. 113] — «Будто бы ты все и видел, но не так все-таки хорошо, но все же это лучше, чем ничего». Как видим, Рей не только сам встает рядом с читателем. Он позволяет ему беседовать с философами — так вновь возникает тема чтения-беседы. Напомним, что писатель уже сближал их, когда говорил о чтении вслух.

Рей отправляет своего читателя в путь вместе со знатными рыцарями, позволяя увидеть далекие страны. Тема путешествия как важного средства обучения человека и формирования личности присутствует во всех разделах «Зеркала». Она проводится и в метафорическом плане. Возникает эта тема в реальных измерениях. Рассуждая о путешествиях, Рей предупреждает, чтобы ими не увлекались, особенно юноши. А то они, путешествуя, глазают по сторонам, а не ищут умных и благородных собеседников. От таких путешествий пользы мало: «Мало тебе поможет то, что ты видел Этну, кипящую пламенем, быстротекущие реки и бурные моря, с их китами, сиренами поющими, крокодилов и драконов летающих, города, замки и дворцы сияющие» [Rey, L. 20].

Книга также веселит человека. Хочешь посмеяться, читай фацеции, советует писатель. Гораздо лучше развлекаться чтением, потому что все остальные развлечения сулят только беды и разочарования. Вдобавок «zá ony skoki bołá nas więc boki» [Rey, L. 115] — «из-за этих скоков болят у нас бока».

Итак, книга совершенствует человека в этическом плане, расширяет его кругозор. Она есть средство душеполезного развлечения. Книга нужна не только в духовном и интеллектуальном планах. Она расширяет представления человека об огромном, неведомом ему мире. Книга связана с ним и в повседневности. Человек проживает (или должен прожить) свою жизнь рядом с ней. Писатель будто примеривает книгу к жилищу польского шляхтича с его заботами и развлечениями и внимательно смотрит, пригодилась ли там она. Для него дом и двор — это ограниченное пространство, где жизнь протекает по своим законам. Они заменяют шляхтичу, сидящему на земле, целое государство. Как пишет М. В. Лескинен, его государство — «это его поместье, где он — сам король над своими подданными, где он отвечает за их жизнь, благополучие, моральный облик» [Лескинен, 2002, 118—119].

В этом замкнутом мире есть место не только человеку, но и животным, и растениям. Человек, это «sláchetne źwirzę» [Rey, L. 150] — «благо-

родное животное», по мысли Рея, связан с ними неразрывно. Эти представления о неразрывности всего сущего определяют характер художественного языка писателя. У него очень часто встречаются сравнения человека с представителями животного мира и растениями: «Thakże u ro młodym koniu u ro innych żwirzętach» [Rey, L. 7]; «Abowiem pátrzyay iáko pczółki, choć niema twarz...» [Rey, L. 16]; «Bo iuż thám nie będziesz iáko on Miedźwiedz» [Rey, L. 17]; «nie być theż oną kozą co dziurą przez płot ná kápustę pátrzy» [L. 19]; «stoi iáko ono mocne drzewo kthore sie wiatru żadnego nie boi» [Rey, L. 89] — «Так же, как молодой конь и другие животные»; «А ты посмотри на пчелок, у которых хотя и нет лица...»; «Уж ты там не будешь, как тот медведь»; «не будь же той козой, которая через дыру в заборе смотрит на капусту»; «стоит как мощное дерево, которое никакого ветра не боится». Напомним, что сказал о Рее Мицкевич в «Лекциях по славянской литературе»: «Рей черпает все свои сравнения из Библии и из природы; на родной земле он собирает все свои метафоры, все образы; у него глубокое чувство природы» [Mickiewicz, 1955, 118].

Стараясь поместить в этот реальный естественный мир книгу, писатель не ограничивается утверждением о том, что книга есть знак учености, а прибегает к сравнениям из ряда вещей заурядных и явлений природы. Сравнения эти приобретают «сельскохозяйственный» характер. Книга приносит ту же пользу, что пчелы или кони. Чтению отыскиваются сравнения с домашней работой, с привычными навыками, например, с рубкой леса, с обучением верховой езде [Rey, L. 15]. Эти сравнения не обесценивают книгу и чтение. Так писатель передает естественность процесса усвоения-присвоения книги. С помощью этих сравнений он, как хороший хозяин, который знает, где и что должно находиться, отыскивает место для книги в мире человека, возделывающего землю.

Книга служит путеводителем по сельской идиллии, с ее трудами и заботами. Ведь читая, человек все узнает о каждом звере, о каждой птице, о каждом деревце и о каждой травинке, а без этих знаний нельзя хорошо вести хозяйство. Поэтому идеальный хозяин должен читать. Вводя книгу в мир сельских забот, писатель не предполагает приложения к ней каких-то особых духовных усилий. Она входит в дом человека, не требуя от него навыков общения с ней, ранее ему неизвестных. Он должен относиться к ней, как ко всем необходимым ему в хозяйстве инструментам. Встает она рядом с предметами обихода.

Книга полезна не только человеку трудящемуся, но и человеку развлекающемуся. Тогда она покидает сады, конюшни, пасеку и выступает как некое средство общения. Она в который раз уподобляется полезной беседе. Живой голос даже лучше, чем пергамент, сделанный из «дохлой

шкур» [Rey, L. 15], говорит Рей, будто забывая о своей восторженной похвале книге, но тут же в который раз ставит знак равенства между книгой и беседой. Беседа, если ее вести правильно, научает и приносит удовольствие. Словом можно обидеть, и этого следует опасаться, чтобы не уподобиться тем, кто беседам предпочитает драки. Ведь и беседа может стать дракой, только словесной [Rey, L. 72].

Участвуя в беседе, стоит прислушиваться к словам достойного и обходительного человека и стараться как можно чаще разговаривать с ним. Если же его нет рядом, то его все равно следует взять за образец и во всем подражать ему. Да и книга, как беседа, научит, развлечет и утешит. Потому она подобна человеку, притом добродетельному. Она учит так же, как его пример: «Iż czego kto sobie nie doczcie w ksiązkach niech sie oshatka dopáthrzy ná wćíwych spráwach á zwyczáioch W. W.» [Rey, L. A ij] — «Тот, кто не сможет вычитать все из книг, пусть остальное усмотрит в достойных делах и обычаях». Приравняв книгу беседе и человеку, Рей дополняет рассуждение о ней обращением к музыке и теперь с ней сравнивает книгу.

Слушать приятную музыку — это такое же удовольствие, как читать книгу. Кстати, и запоминать прочитанное следует так же, как музыку, различая звучание инструментов и ведение голосов [Rey, L. 16]. У Рея немало музыкальных метафор. Человеку он дает такую дефиницию, как орган. Если его не настроить как следует, то вместо приятной музыки, раздастся сопение и стук [Rey, L. 71]. Таков человек, если не следует разуму. Примечательно, что музыкальная тема развивается и в сочинениях Сквороды. Он так же, как и Рей, сравнивает человека с музыкальным инструментом, конкретнее — с тем же «мусикійском органом», уподобляя его различные голоса, которые вызывает воздух, различным мнениям, «разсуждениям», которые производит разум человеческий.

Тема музыки возникает у Рея и при описании счастливой старости: «Może też sobie y jáká cicha muzyczką głowkę nászychtowáć» [Rey, L. 164] — «Может он (старец. — А. С.) также и тихой музычкой набить себе головушку». Посвящение третьей книги «Зеркала» краковскому каштеляну Иордану Спытку, в гербе которого красовались три трубы, построено на образе этого музыкального инструмента: «Trąbá ácz iest instrument od ludzi zmyslony, Ale ná wiele przyczyn potrzebny spráwiony» [Rey, L. 121] — «Труба то есть инструмент, созданный людьми, и необходима она по многим причинам». Сентенция, как видим, не слишком удачная.

Музыка развеивает скуку, утешает мысль и сердце. Достойный человек, когда хочет развлечься, всегда может попросить, чтобы ему поиграли на лютне или «симфоналике» (разновидность виолы). Музыка должна

быть тихой и благозвучной. Не барабаны какие-нибудь или рог нужно слушать с добрыми друзьями, хотя и это можно, если доставляет удовольствие [Rey, L. 103]. Как видим, музыка делится на серьезную и развлекательную, точно так же, как и книга, которая через уподобления музыке входит в рекреативную сферу, куда ее вводят также аналогии с застольными беседами.

Чтение книг помогает человеку воспринять правила общественного поведения, правила этикета, которым он должен обучаться с юности. Человеку следует бывать в приятном обществе, где бы он мог «посидеть, поговорить, пошутить, ибо так он знать будет, что такое политес» [Rey, L. 15]. Не повредят ему фехтование и игра на лютне. Главное, чтобы юноша не лежал, как кабан в берлоге, и не тратил время попусту. Лучше всего, конечно, читать, ибо книга учит поведению в обществе и снабжает темами для бесед. Человек читающий всегда может поговорить о чем-нибудь приятном и полезном. Такой человек не будет в гостях стоять столбом, а вовлечет общество в беседу. Так книга приобретает еще одну полезную функцию — учит манерам. Итак, хороший хозяин, умеющий в меру позабавиться и владеющий приличными манерами, — вот каков человек, читающий книги.

Рей, вводя книгу в домашний мир человека, озабочен помещением ее в жизненное пространство, в которое может и должна войти книга. Его советы как и что читать соседствуют с рекомендациями когда и где читать. Эти рекомендации очень важны. Они свидетельствуют о закреплении за книгой определенного места и времени. Для историко-культурного описания процесса чтения небезразлично, «читаем ли мы в специальных публичных заведениях — библиотеках, дома, на лоне природы или в транспортных средствах» [Мельников, 1995, 4].

Мест для чтения Рей называет немного, и выбор их зависит от времени года. «Naprzod Wiosná, więc Lato, potym Jesień, więc Zima. A w każdym s tych czasow... y roskosznych czasow y krotofil swych w swoim onym pomiernym á w spokoynym żywocie poćiwy człowiek może snádnie wzić» [Rey, L. 108] — «Сначала весна, потом лето, осень, зима. И в каждой поре года добродетельный человек может легко насладиться и забавами своими, и сладостным временем, проживая умеренную и спокойную жизнь». Сразу скажем, что каждое время года соответствует поре жизни человека, — об этой известной параллели Рей пишет часто. Писатель не случайно отмечает времена года, по-разному приятные для чтения. Если читать можно весной, осенью, зимой и летом, то и в детстве, юности, зрелости, старости книга сопровождает человека, всякий раз предоставляя ему различные удовольствия. Он всегда должен смотреться в книгу, как

в зеркало, чтобы знать, как поступать в тех или иных случаях. Так говорится в преамбуле, или в кратком предисловии «Зерцала». В связи с со-ответствиями: весна — детство и юность, лето — зрелость, осень, зима — старость, писатель от рассуждений об особенностях летнего или зимнего чтения переходит к размышлениям о характере чтения зрелого и старого человека.

Особое внимание Рей уделяет тому, как следует читать в старости. Он обращается к достойно прожившему свою жизнь человеку и одним из самых приятных его занятий называет чтение. Летом хорошо читать, сидя под деревцем среди ароматных трав. Зимой, лежа в теплой постели, приятно бывает беседовать с мудрецами-философами, читать истории про рыцарей и восхищаться ими. Так Рей вводит книгу в незатейливый мир земледельца, уже находящегося на покое. Книга особенно привлекательна для человека на склоне лет. Она его утешение, огромное удовольствие, но не только эстетическое. И в старости по книге следует учиться, поверять ею свою жизнь. Старый человек может и забавные книжки почитать и развлечься. Но прежде всего ему нужно перечитывать пророков и апостолов.

Чтение необходимо для человека зрелого, который сможет найти в книгах достойные примеры. Этой теме посвящен особый раздел во вторых книгах: «Czytaćć poććiwemu kto umie iest rzecz bárzo potrzebna» [Rey, L. 113] — «Добропорядочному человеку читать, если кто умеет, вещь очень полезная».

«Pocźćiwu młodzienc» («достойный юноша») также не должен забывать о чтении и находить для этого время. Оно должно стать привычкой, его второй натурой. Если этого не произойдет, то книжки начнут ворчать и обижаться на человека. Так Рей вновь подводит книгу к человеку и антропоморфизировать ее. Юношам лучше всего читать философов и не отвлекаться на легкое чтение.

Читать хорошо и в детстве, но не стоит ребенка нагружать премудростями грамматики, которой и в более зрелом возрасте можно научиться. Также логика, которая только и делает из неправды правду, и арифметика, и все свободные науки не нужны ребенку. Они и старикам-то трудны, не то что молодым [Rey, L. 8]. Рей предлагает растолковывать ученику самые простые и необходимые вещи. Они, а не запутанные поэтические истории, ведут к добродетельной жизни. Если ребенку дать такие книги, он может ими зачитаться и потерять память и разум. Излишнее чтение вредит «молодой фантазии».

Писатель, много раз встающий в позу неученого простака, скрывающийся под маской весельчака и доброго хозяина, всю жизнь проведший

в своем поместье, «как заяц на меже», на самом деле — это высоко ученый автор, для которого литературный труд и чтение — не забава. Он осознает значимость своего «Зерцала», находит нужные слова о его пользе. В начале и в конце своего труда Рей обращается к читателю, уговаривая его вновь и вновь обращаться к «Зерцалу». Оно поможет «совершенствоваться, глядя на чужие дела», учиться на примерах: «Lepiej ná cudzych spráwach polegować» [Rey, L. 239].

Отправляя свою книгу в свет, Рей обращается не только к читателю и меценатам. Он предвидит отзывы критиков, зная, что раз обсуждается каждая вещь, то, значит, будут обсуждать и его книгу. Он даже вступает в диалог с будущими критиками и не советует им ругать других, а писать самим. Чернил и бумаги для критиков он не пожалеет. Пусть исправляют то, что не понравилось, или пишут заново.

Большой любитель бесед, постоянно вступающий диалог с читателем, Рей обращается и к своему «Зерцалу». Он прощается с ним в коротком стихотворении, его предваряющем: «Coż miłe Książki zasz sie pęsz bierzecie» — «Вот, мои милые книжки, уже прочь бежите». В этой традиционной формуле писатель желает своему труду, как и человеку, герою и читателю «Зерцала», не сбиваться с праведного пути. Этим стихотворным посланием Рей дополняет тему книги-зеркала, отражающей жизнь человека, который всматриваясь в нее, прочитывает свое детство, юность, зрелость, старость.

Таким образом, в «Зерцале» Рей сложил подлинный гимн книге. Она для него человек и музыка, полезная добронравная беседа, без которой жизнь человека идет по несправедному пути. Писатель, рассуждая о книге и поучая читателя, подспудно проводит тему памяти культуры, намечает четкую границу между священным и светским. Особое внимание он уделяет писателям античности, сочинения которых противопоставляет душеполезным книгам. Рей наставляет, как и что нужно читать, не забывая при этом о «первых книжках», т. е. о детском чтении. Особенно интересны его рекомендации «места», какое человек должен избрать для чтения.

На первый взгляд, это тема второстепенная, но на самом деле она чрезвычайно важна, так как та среда, в которой находится объект культуры — в данном случае книга, — влияет на него, как и он на нее. Выбор этой среды свидетельствует об особом отношении к книге и чтению. В связи с этим обратим внимание на статью Г. Д. Гачева «Соблазн книги». Ее автор сокрушается о том, сколько долгих лет он провел за книгой, предаваясь рефлексии, вместо того, чтобы познавать самое жизнь. Четкое противопоставление жизни и книги проводится через всю его рабо-



ту. Г. Д. Гачев уверен, что человек так привыкает читать, что перестает мыслить сам. Потому и рассуждает о вреде книги. Но тут же, сам себе противореча, он доверительно сообщает о том, как «сладко было зарываться в книгу — как в пещеру, в матку, лоно, при свете свечи иль лампы настольной среди потемок, у камелька, когда снаружи холод и вьюга, враждебный космос зимы или социум отчужденной власти с ее цензурой... Начав с инвективы Книге, завершаю элегией по ней» [Гачев, 2000, 20—21].



## Библиография к заключению

- Mickiewicz A.* Literatura słowiańska. // *Dzieła*. Warszawa, 1955. Т. 11.
- Rey M.* Zwycięstwo, albo kształt w którym każdy stan śnądnie sie może swym sprąwam jáko we zwierciedle przypątrzyć. Kraków, 1905.
- Сковорода Г.* Повн. зібр. твор.: В 2 т. Київ, 1973.
- Гачев Г. Д.* Соблазн книги // Книга в пространстве культуры. М., 2000.
- Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002.
- Мельников Г. П.* Прологомены к рассмотрению феномена книги в пространстве культуры // Книга в пространстве культуры: Тезисы научной конференции. М., 1995.
- Рейтблат А. И.* Восприятие печатного текста в XIX в.: «на глаз» и на слух // Книга в пространстве культуры: Тезисы научной конференции. М., 1995.
- Софронова Л. А.* Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке // XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999.
- Тарасов О. Ю.* Икона и книга: о синтезе искусств в эпоху барокко // Книга в пространстве культуры. М., 2000.
- Топоров В. Н.* Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997.
- Krzyżanowski J.* Facecjonistyka staropolska // *Paralele. Studia porównawcze a pogranicza folkloru i literatury*. Warszawa, 1977.



## Указатель произведений



- Акт или Действие о князе Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неополитанской 238, 299, 414, 417, 562, 577, 583, 707, 708
- Акт Ливерский 294, 297, 305, 412, 415, 424, 436, 448, 457, 570, 582, 586, 589
- Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонильде, цесаревъне трапезонской 180, 253, 291, 295, 296, 298, 300, 412, 414, 417, 419, 422, 424, 425, 430, 441, 445, 448, 558, 560, 572, 578, 582, 583, 586
- Акт о царе перском Кире и о царице скифской Тамире 297, 413
- Акт о преславной палестинских стран царице 417, 424, 457, 458, 572, 578, 585
- Алексей человек Божий 89, 97, 99, 387, 388, 399, 402, 403, 528, 545, 549, 554
- Анна Каренина 162
- Арлекин статуа 459
- Арлекин, влюбленный в куклу 259
- Артасерксово действо 580
- Балладина 10, 204, 206—210, 715—721, 724, 726, 729, 720, 781
- Банкет духовный 552
- Белые одежды 155
- Берег невольников 142
- Божие уничтожителей гордых уничтожение 580
- Борьба церкви с дьяволом 78, 94, 555
- Венера Ильская 258
- Венец Димитрию 405
- Венок мертвым 139, 140
- Ветка Палестины 140
- Вий 104, 206, 264, 315
- Вирши на Воскресение Христово 179, 396
- Владимир 78, 83, 85, 288
- Властотворный образ человеколюбия Божия 402, 704
- Война с саламандрами 263
- Воскресение 152, 162, 163
- Воскресение мертвых 85, 91, 123, 387, 397, 400, 407, 408, 542, 544, 545, 553
- Воскресенские стихи 92
- Гаер больной, Поляк, Старик 429
- Гаер, Дама, Муж, Жид 461
- Гамлет 718, 725
- Гистория о Кире царе перском и о царице Тамире скифской 513
- Голова профессора Доуэля 264
- Дама, Гаер, Муж 591
- Дафна, превратившаяся в лавр 173
- Двойник 251—252

- Девица, Гаер, Поляк, Поляк другой, его Жена 442  
 Действие на Рождество Христово 182, 396  
 Действие о короле Гишпанском 237, 241, 294, 297, 304, 412, 422, 423, 431, 558, 562, 572—574, 589, 595  
 Действие об Есфири 304, 569, 696  
 Действие, на Страсти Христовы списанное 288, 400, 403, 404, 551, 698—700  
 Действо о десяти девах, о пяти мудрых и о пяти юродивых 386, 540, 550, 702  
 Действо о семи свободных науках 174  
 Действо о страдании святых мученицы Праскевии 386  
 Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны 180, 243  
 Дяды 112—130, 162, 171, 193—204, 213—230, 248—250, 253, 262, 307—325, 473, 477, 479, 483, 487—490, 727  
 Диалог о Гофреде, победившем сарацины 244  
 Дон-Жуан 139, 144, 146  
 Души чистилища 247, 249, 250, 258  
 Евгений Онегин 12, 690, 707, 714  
 Жалобная комедия об Адаме и Еве 538, 539, 548, 700—702  
 Живые и мертвые 158  
 Живые камни 247, 258, 264  
 Житие и смерть Дон Жуана, или Зерцало злочинной юности 255  
 Житие одной бабы 160  
 Интермедия на три персоны: Баба, Дед и Черт 86, 88, 542  
 Интермедия о Гарлитинской свадьбе 302, 416, 433, 453, 456  
 Интермедия про Максима, Ричька и Дениса 540  
 Иоанн Дамаскин 139, 140  
 Исповедь 100  
 История будущего 602, 603, 631  
 История моего современника 250  
 История о царе Давиде и царе Соломоне 295, 297, 303, 422, 426, 430, 435, 445, 565, 570—572, 578  
 Как закалялась сталь 747, 758  
 Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии 291, 298, 300, 301, 561, 562, 570, 585, 586  
 Комедия Давида и Голиафа 287  
 Комедия Евдокии мученицы 386  
 Комедия о Ксенофонте и Марии 421, 427, 450, 550, 559, 573, 577, 587, 588  
 Комедия о графе Фарсоне 296, 299, 306, 412, 456, 462, 561, 564, 569, 573, 574, 579—581  
 Комедия о Есфире царице, в ней же показывает о ненависти и о прочем 584  
 Комедия об Индрике и Меленде 292, 294, 295, 298, 414, 415, 444, 449, 569, 571, 578, 713  
 Комедия об Иосифе 444, 461, 575  
 Комедия униатов с православными 78, 79, 94, 100, 400, 401, 407—409, 704  
 Комидия притчи о блудном сыне 595  
 Комическое действие в честь, похваление и прославление 288, 696  
 Конь блед 156  
 Конь вороной 156, 162  
 Король Лир 721, 722, 731  
 Лекарь-иноземец, Гаер, Цырюльник 563  
 Локис 261  
 Любовь мертвеца 262  
 Макбет 721, 723, 725, 731  
 Марки, гасконец величавый 460  
 Мастер и Маргарита 247, 248, 706  
 Метель шумит... 147  
 Милость Божия, Украину от неудобносимых обид лядских чрез Богдана Зиновия Хмельницкого свободенная 83

- Мистерия-буфф 161  
 Мудрость предвечная 174, 286, 383, 391, 402, 404, 546  
 Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер 441  
 Мыцыри 140, 163  
 Мы 606 607, 610, 691, 757, 760, 766, 771, 774  
 Не-Божественная Комедия 111, 130—136, 160, 247, 248, 325, 326, 473, 479, 488, 489, 491, 527, 602, 620, 621, 630, 631, 706, 725  
 Не хлебом единым 157  
 Нос 264  
 Ночной обыск 142, 143  
 Ночь перед Рождеством 248  
 О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в печи не сожженных 279, 703  
 О премудрей Июдифе, како Олоферну главу отсече Июдив 432, 445, 455, 458  
 О Сарпиде, дуксе ассириском; о любви и верности 412, 414, 446, 450, 451, 565, 570, 574  
 Образ победоносия 243  
 Образ страстей мира сего 78, 81, 88, 89, 700  
 Образ Торжества Российского 183, 185, 243  
 Опера об Александре Македонском 188, 396  
 Оставленная пустынь предо мной... 145  
 Остров доктора Моро 261  
 Отрывок рождественской драмы 91, 546  
 Отцы пустынники и жены непорочны... 137  
 Пан, Шляхта-москаль, Гаер 453  
 Песни восточных славян 255, 261, 262  
 Пигмалион, или Сила любви, Драма с музыкою в одном действии 256—258  
 Подражатель 443  
 Подрячикъ оперы 444, 581  
 Покинутая Дидона 448  
 Портрет 249  
 Прозба, або Суплика на попа 100  
 Просфонима 101  
 Прощание с Матерой 261  
 Разговоры Души с Телом 547  
 Реквием 138, 141  
 Римские деяния 246  
 Рождественская драма (анонимная) 182, 288, 406, 699  
 Рождественская драма 82, 99, 120, 180, 186, 288, 398, 407, 408, 541, 543, 546, 547, 549, 694, 696  
 Рождественские вирши 103, 556  
 Розмышляя о муке Христа Спасителя 553, 703  
 Ромео и Джульетта 713  
 Рукопись, найденная в Сарагосе 246  
 Рыбак 261  
 Свадьба однодворцовой дочери 302  
 Свобода от веков вожденная 83, 180, 182, 288, 395  
 Свобождение Ливонии и Ингерманландии 187, 395  
 Слава печальная 244, 293, 396, 541  
 Слово о збуреню пекла 87, 93, 547, 702  
 Смералдина кикимора 564  
 Смутные трены 100  
 Собачье сердце 261  
 Сон в летнюю ночь 724, 729  
 Спор души с телом 547  
 Старец, Баба, Цыган 433  
 Стефанотокос 242, 550, 580  
 Стихи на страсти Господни 98  
 Стихи по вопросам и ответам сложенния, от двоих учеников пред великою монархиною сказованния 243  
 Страшное изображение второго пришествия 395, 396, 552  
 Только верой 159

- Торжество Естества Человеческого 99, 286—288, 385—387, 390, 398, 401, 403, 698, 699, 704
- Торжество мира православного 584
- Трагедия человека 774
- Трагедокомедия 78, 80, 100, 179, 183, 387, 394, 400, 547
- Трагедокомедия нарицаемая Фотий 83
- Ужасная измена сластолюбиваго жителя 256, 282, 385, 399, 402, 405, 407, 408, 545, 546
- Умирающему человеку полезное увещание 401, 543
- Успенская драма 286—288, 385, 387, 388, 394, 408, 542, 543, 698, 700
- Учитель музыки 252
- Фауст 724
- Фердыдурке 253
- Хождение по мукам 159
- Хозяйка 259
- Христианский Демокрит 187, 246
- Христос Пасхон 284, 285
- Царство мира 584, 587
- Царство Натуры Людской 186, 547, 548, 551
- Человек 107
- Черная танцовщица 247, 264
- Честная куртизанна 445
- Шапошник, Мужик, Мошенники 458
- Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова 460
- Шляхта, Слуги 464
- Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер 415
- Шутовская комедия 292, 297, 301, 302, 415, 416, 420, 441, 442, 458, 560, 563, 590, 591
- Юнкерская молитва 138
- Я лютеран люблю богослуженью... 145
- Я, Матерь Божия ныне с молитвою... 138
- Akt miłości Bożego Syna przeciw grzesznikowi w królewicu Uranopolitańskim 404
- Bacchi Hilaria Praemisli II fato confusa 184, 388
- Cycer cum caule, czyli groch z kapustą. Panopticum i archiwum kultury 781
- De Pace 250
- Declamatio de S. Catharinae Genio 93, 100, 181, 186, 287, 288, 387, 302, 546, 549, 554
- Dialogus de passione Christi 81, 286, 386, 533, 540
- Drama de Arca 384, 551
- Dramma comicus Odostratocles 248
- Dyktywna niebieska 287
- Fluctuans in oceano mundi iuventus, iam divini amoris 580
- Grandis Aegrotus ab Omnipotente Medico sanatus 402
- Gratia homini placere renuens 554
- Kiepskie zmartwychwstanie (сакр. Назв)
- Kommunia duchowna Św. Borysa i Gleba 186, 404
- Mała Apokalipsa 155, 619—621
- Minerval Regium, sive Gratianus Augustus 385
- Mistyczna komunija w żalu niewinnych Karola i Fryderyka 403
- Novissima hominis grandis scena 580
- Praeda Tartari, seu Didacus de Vellades exhibitio menstrua 390
- R.U.R. 265, 691, 760, 765, 766, 769, 770, 774
- Sapientia Coronata 403
- Tragedia o Bogaczu i Łazarzu 88, 184
- Ultrix pro religione Nemesi 185
- Viator. Dialogus de Ligno Vitae 543
- Zwyerciądło, albo kształt w którym każdy stan snądnie sie może swym sprawam jako we zwierciadle przypatrzeć 802, 804, 805—807, 809, 810, 815
- Z chłopca król 71

## Указатель имен



- Аверинцев С. С. 11, 45, 73, 702, 732, 735  
Авраамий Суздальский 279, 280  
Адрианова-Перетц В. П. 530, 538  
Айдачич Д. 194, 206  
Алпатов М. В. 494  
Амелия д' А. 259  
Амфитеатров А. В. 84, 93  
Андреев Д. Л. 106, 138, 139, 141, 477, 480  
Андреев М. Л. 277, 280, 694, 695  
Андрей Скульский 284  
Анненков Ю. П. 763, 764, 770  
Антеиль Г. 768  
Арзамасцева И. Н. 786  
Ариосто Л. 719, 720, 724, 725  
Аристотель 173, 175  
Артемов В. П. 159  
Арто А. 267, 529  
Аругюнова Н. Д. 52, 53, 340, 341, 371, 656  
Ауэрбах Э. 535  
Афанасьев А. И. 275  
Ахматова А. А. 137—141, 145, 147, 149  
  
Бабкин Д. С. 184  
Бадаланова Ф. М. 134  
Байбурин А. К. 249, 260, 271, 286, 321  
Байрон Дж. Г. 194, 195, 315, 724  
  
Бальмонт К. Д. 720  
Баратынский Е. А. 196  
Барт Р. 187, 715, 716, 729  
Бартминьский Е. 154, 635  
Барыка П. 718  
Батюшков К. Н. 343, 486, 516  
Бахтин М. М. 12, 20, 472, 477, 559, 562, 582  
Башинджагян Н. З. 548  
Беднарчук Л. 515  
Белецкий А. И. 86, 96, 101, 276, 470, 549  
Белова О. В. 212  
Белый Андрей 610, 611, 787  
Беляев А. Р. 264  
Бердяев Н. А. 111, 135, 136, 598, 600, 605, 619, 732, 736, 740, 744, 757, 765, 766  
Бережная Л. А. 396  
Берент В. 247, 258, 264  
Берков П. Н. 444  
Библиер В. С. 90, 91  
Блок А. А. 138, 141, 142, 144, 222  
Богатырев П. Г. 421, 469, 564, 593  
Богомолец Ф. 194  
Богомолова Н. А. 337  
Большаков В. П. 81, 437  
Бомарше П. О. К. 531, 726  
Бонди С. М. 516  
Борисова О. 279  
Братны Р. 153, 154

- Брехт Б. 467  
 Бродзинский К. 108, 109, 116, 222, 488, 495, 498  
 Брук П. 266, 466, 529  
 Будагова Л. Н. 746, 747  
 Булгаков М. А. 247—249, 250, 261, 706, 774  
 Булгаков Сергей 734, 735, 739  
 Бурлюк Д. Д. 760  
 Бусева-Давыдова (Давыдова) И. Л. 26, 85, 95, 555  
 Бычков В. В. 36, 40, 343, 350, 365, 634, 662, 670, 740  
  
 Вагнер Г. К. 17, 662  
 Вагнер Р. 307  
 Вайнштейн О. Б. 499  
 Вайскопф М. 664  
 Валка Й. 666  
 Варлаам Лащевский 78, 100, 387, 400, 547  
 Вахтангов Е. Б. 528  
 Вдовин Г. В. 253—255, 410, 471, 530, 534  
 Вега Лопа де 527  
 Вендина Т. И. 12, 748, 753  
 Вергилий 173, 175, 177, 188, 714  
 Веселовский А. Н. 728  
 Вигель Ф. Ф. 237, 242, 245  
 Виноградова Л. Н. 191, 193, 196, 198, 201, 205—212, 260, 265, 269—271, 311, 314, 315, 317, 726  
 Волькенштейн М. М. 468  
 Всеволодский-Гернгросс В. Н. 274, 276, 468  
 Вышеславцев Б. П. 738, 740  
  
 Габитова Р. М. 194  
 Гадамер Х.-Г. 717  
 Гайденко П. П. 23  
 Гаккебуш В. 266  
 Гаспаров М. Л. 337  
 Гастев А. К. 761, 762  
  
 Гачев Г. Д. 55, 218, 219, 419, 465, 467, 468, 495, 535, 727, 752, 815, 816  
 Гашиньский К. 247, 264  
 Гвоздев А. А. 527, 533  
 Гегель Г.-В.-Ф. 644, 717  
 Георгий Конисский 85, 113, 387, 397, 400, 542, 553  
 Георгий Щербацкий 83  
 Гердер И. Г. 348  
 Гете И. В. 487, 506, 725, 728  
 Гинзбург Л. Я. 338  
 Гоголь Н. В. 104, 206, 223, 248, 249, 254, 255, 261, 264, 274, 276, 477, 745, 787  
 Гомбрович В. 253  
 Гонзаго П. 530, 534  
 Гораций Квинт Флакк 173, 175, 177, 807  
 Гофман Э. Т. А. 144, 490  
 Грасиан Б. 680  
 Гребенюк В. П. 242  
 Громова Е. Б. 11, 492, 495, 496  
 Гротовский Е. 171, 265—267, 470, 530, 535, 548, 549  
 Гугнин А. А. 727  
 Гудзий Н. К. 707  
 Гумилев Л. Н. 11, 508, 601  
 Гуревич А. Я. 16, 30, 385, 395, 493  
 Гусев В. Е. 122  
  
 Давыдов Ю. 20  
 Данте Алигьери 160, 161, 262, 715, 720, 725, 726  
 Даркевич В. Л. 89  
 Демин А. С. 232, 233, 235, 397, 404, 421, 428, 492, 539, 595, 649  
 Дергачева И. В. 68  
 Державин К. Н. 259  
 Державина О. А. 428  
 Димитрий Ростовский 82—84, 98, 120, 180, 186, 286, 288, 385, 394, 398, 407, 541—543, 546, 547, 549, 694—698

- Достоевский Ф. М. 154, 155, 251, 252, 259, 749  
Дудинцев В. Д. 154, 155, 157, 158
- Евреинов Н. Н. 290, 470, 529, 531  
Елеонская А. С. 85
- Жан-Поль (Рихтер И.-П.) 150, 190, 192, 195, 473, 488, 490, 731  
Живов В. М. 25, 98, 181, 234, 235, 237, 241, 242, 688  
Жинкин Н. И. 552  
Жирмунский В. М. 150  
Житецкий П. Г. 96  
Житомирский Д. В. 761, 762  
Жуковский В. А. 206, 245, 261, 262
- Замятин Е. И. 601, 602, 606—608, 611, 612, 615, 617—619, 630—632, 691, 736, 737, 757, 760, 762—776  
Запольская Н. Н. 691, 693, 703, 793  
Зеленин Д. К. 193  
Зенкин С. 30  
Зеньковский В. В. 735, 741, 742  
Зиморовиц Б. 779  
Злыднева Н. В. 18, 32, 218, 369, 588, 653, 657, 677, 759
- Иваньо И. В. 274  
Ивинский Д. П. 214, 216  
Ивлева Л. М. 271  
Ильин И. А. 734, 738  
Ильина Г. Я. 750  
Иоанн Величковский 184, 542  
Иоанн Вишенский 87, 383  
Иоанн Максимович 84  
Иоанникий Волкович 81, 384, 552, 703  
Ипатова Н. А. 271  
Исаев С. 267, 268
- Кавелин И. 757  
Кагарлицкий Ю. В. 54
- Каждан А. П. 755  
Кайуа Р. 19, 29, 31, 231  
Калмановский Е. 467, 531  
Калугин В. В. 53, 54  
Кальдерон де ла Барка 130, 280, 543, 718  
Каменка-Страшакова Я. 106  
Карсавин Л. П. 11, 16, 134, 265, 278, 501, 508, 734, 742, 743  
Кириллин В. М. 677  
Кирсанова Р. М. 18, 238—241, 454, 456, 460, 461, 463, 756  
Клодель П. 538  
Кнабе Г. С. 9  
Коваленко Г. Ф. 526, 533, 534  
Ковалинский М. И. 33, 75, 375, 732—744  
Козлова Н. Н. 664, 746, 747, 749, 751, 752, 754, 757, 758  
Коллар Я. 496  
Колязин В. Ф. 76, 77, 277, 278, 290, 528, 534, 538, 568  
Коменский Я. А. 666, 673, 792  
Конвицкий Т. 155, 601, 619—632  
Корзо М. А. 339, 344, 348, 361, 375, 634  
Корман Б. О. 472  
Корндорф А. С. 189, 447, 448, 566, 568  
Короленко В. Г. 250  
Косиков Г. К. 716  
Кравец В. 672, 677  
Красильникова Е. В. 149  
Красинский З. 111, 130—136, 160, 161, 192, 247, 325, 326, 471—475, 476, 479, 485, 486, 488, 489, 481, 537, 602—604, 606, 619—621, 630, 631, 706, 715, 719, 724—726, 781  
Кржижановский С. Д. 149, 151, 162, 611  
Крэг Г. 469  
Кузьмина В. Д. 707, 708  
Кулиговский М. 187, 246, 264



- Куренная Н. М. 148, 290, 493, 618, 745, 758, 774
- Лаврентий Горка 403
- Левин Ю. Д. 190
- Левин Ю. И. 668
- Левинтон Г. А. 321
- Левкиевская Е. Е. 191, 206
- Леонтьева О. Т. 761, 762
- Лепская Л. А. 530, 534
- Лермонтов М. Ю. 138, 144—147, 163, 250, 255, 262, 480, 642
- Лескинен М. В. 20, 495, 632, 805, 810
- Лесков Н. С. 160, 732, 749, 786
- Лихачев Д. С. 13, 14, 162, 252
- Локтев В. И. 529, 535
- Ломоносов М. В. 401
- Лосев А. Ф. 277, 280, 682, 733, 743
- Лосский Н. О. 493, 507, 508, 734—736, 738, 743, 746
- Лотман Ю. М. 10, 17, 84, 119, 253, 313, 496, 655, 697, 717
- Любимов Б. Н. 275, 276
- Любомирский Ст. Г. 179, 304
- Мадач И. 618, 774
- Мазур М. М. 232
- Макуренкова С. А. 396
- Малевич О. М. 611, 766, 775
- Малинов А. 342, 343, 373, 375, 733
- Малявин В. В. 325
- Манн Т. 486
- Мариенгоф А. Б. 768
- Маринетти Ф. Т. 760, 761
- Марино Дж. 543
- Марсель Г. 267
- Марциал 173
- Масен Я. 174, 188, 397, 530
- Матхаузорова Св. 98
- Маяковский В. В. 107, 161, 162, 366, 480, 481, 760
- Мейерхольд Вс. Э. 267, 469, 528, 529, 530, 533, 534
- Мелерович А. М. 158
- Мельников Г. П. 52, 382, 493, 629, 767, 769, 793, 808, 813
- Мельникова Е. А. 515
- Мериме Пр. 247, 250, 258, 261, 315
- Милюгина Е. 386, 648
- Мириманов В. 90
- Митрофан Довгалецкий 288, 696, 697
- Михайлов А. В. 11, 12, 14, 41, 42, 90, 133, 149, 184, 348, 355, 384, 387, 390, 393, 493, 502, 558, 568, 602, 659, 689, 702, 703
- Михайлов А. Д. 291, 590, 710, 711
- Михайлов Н. А. 514
- Михайлова Т. А. 248
- Мицкевич А. 24, 107, 111—130, 162, 171, 191—204, 213—231, 245, 248, 250, 253, 255, 262, 307—325, 472—485, 488—491, 493, 496—517, 527, 602, 603, 627, 631, 632, 716, 725, 727, 780, 785, 811
- Мокиенко В. М. 158
- Мокульский С. С. 469, 531
- Морозов А. А. 176
- Морозов М. М. 729
- Морштын Зб. 537, 553
- Мочалова В. В. 92, 217, 221, 230, 290, 337, 563, 718, 746, 781
- Мяло К. Г. 761, 762
- Мясковский К. 179
- Наливайко Д. С. 81
- Небжеговская Ст. 635
- Невская Л. Г. 202, 203, 318, 320, 676
- Некрасов Н. А. 144, 224
- Некрасевич И. 160, 547
- Николаев С. И. 48, 84, 173, 177, 179, 189, 290
- Николаева С. А. 786
- Николаева Т. М. 14, 516, 719
- Никольский С. В. 263, 762, 769, 774
- Новалис (Харденберг Ф. фон) 193, 478, 490

- Новиков Н. И. 733  
Норвид Ц. К. 130, 247, 725
- Одесский М. П. 233, 234, 437, 450  
Одоевский В. Ф. 489, 490  
Опалинский К. 326  
Орвелл Дж. 765  
Орлов М. А. 88  
Островский Г. 787  
Островский Н. А. 691, 747—751, 756—758
- Пави П. 421, 431, 470, 529, 532—534, 564  
Палоуш Р. 673  
Памва Берында 103, 556  
Панек Я. 492  
Панченко А. М. 10, 11, 88, 124, 601, 779  
Пастернак Б. Л. 537  
Пашина О. А. 270  
Пекарский П. П. 256  
Перетц В. Н. 95, 102, 255, 284, 444, 452, 455, 460, 564, 572, 586, 592, 593  
Петров Г. С. 493  
Петров Н. И. 78, 96  
Петрухин В. Я. 515  
Петрушевская Л. С. 255, 261, 262  
Пинский Л. Е. 411, 413  
Платонов А. П. 369, 657  
Плюханова М. Б. 134  
Полякова С. Б. 755  
Померанцева Э. В. 235  
Понтан Я. 174, 396, 397  
Понырко Н. В. 279  
Поссевин А. 174  
Постовалова В. И. 744  
Потоцкий В. 327, 394, 543  
Потоцкий Я. 246  
Прокофьева Д. С. 479  
Пропп В. Я. 84  
Пушкарев Л. Н. 707, 712
- Пушкин А. С. 106, 137, 315, 516, 517, 707, 710—712
- Радищев А. Н. 733  
Рак В. Д. 240  
Расин Ж. 726  
Распутин В. Г. 261  
Резанов В. И. 125, 174, 284, 288, 289, 387, 399, 549, 694, 696  
Рей М. 8, 516, 802—816  
Рейтблат А. И. 809  
Ремизов А. М. 247, 252, 259, 264, 265, 532  
Ритчик Ю. И. 290  
Робинсон А. Н. 273, 306, 428  
Роднянская И. Б. 734  
Розанов В. В. 739  
Розина Р. И. 349, 362  
Ростоцкий Б. И. 199, 200, 473  
Рябцева Н. К. 371
- Савва Стрелецкий 78, 94, 99, 400, 704  
Савинков Б. В. 156, 157, 162  
Сазонова Л. И. 175, 184, 189, 234, 271—273, 372, 545, 751, 776, 778—780  
Санктис де Ф. 719  
Сапаров М. А. 470  
Сарабьянов Д. В. 177  
Сарбевский М. К. 174, 175, 180, 188, 397, 680  
Свирида И. И. 20, 21, 22, 24, 217, 226, 338, 425, 460, 463, 525, 584, 599, 778  
Северянин Игорь 760  
Седакова О. А. 310  
Селенич С. 750  
Сильвестр Ляскоронский 80, 179, 183, 394  
Силюнас В. Ю. 275, 280, 364, 673  
Симеон Полоцкий 279, 703, 778  
Симонов К. 158

- Сиповская Н. В. 239, 244  
 Скворода Григорий 5, 20, 21, 32—76, 104, 176, 178, 181, 273, 276, 338—382, 526, 549, 633—657, 668—682, 690, 732—744, 754, 778, 806, 812  
 Словацкий Ю. 10, 190—192, 204, 206—212, 229, 476, 477, 479, 633—667, 668—682, 690, 715—731, 781  
 Смеляков Я. В. 258  
 Смирнов И. П. 536, 706  
 Соловьев В. Н. 531  
 Соловьев Вл. С. 733—735, 738, 739, 744  
 Соснора В. А. 252  
 Софронова Л. А. 81, 120, 229, 705, 717, 739, 800  
 Срезневский И. И. 732  
 Станиславский К. С. 266, 466, 528  
 Старикова Л. М. 236, 303, 444, 446, 447, 461—463, 566, 568, 575, 581, 586, 595  
 Стахеев Б. Ф. 112, 115, 191, 719, 720, 724, 781  
 Степун Ф. А. 467  
 Судник Т. М. 311  
 Сукина Л. Б. 394, 398
- Таиров Н. Я. 469  
 Тамарченко Н. Д. 14  
 Тананаева Л. И. 33, 326, 389  
 Тараканов М. Е. 159  
 Тарасов О. Ю. 26, 41, 43, 140, 141, 147, 184, 644, 697, 800  
 Гарханов А. 532  
 Твардовский А. Т. 747  
 Твардовский С. 173  
 Терехина В. Н. 760  
 Терновская О. А. 204  
 Тертулиан 129  
 Тик Л. 527  
 Титова Л. Н. 496  
 Тихонравов Н. С. 77, 87, 95, 277, 279
- Товянский А. 108  
 Толстая С. М. 24, 198, 309, 312, 314, 356, 371, 404, 405  
 Толстой А. К. 139, 140, 144, 146  
 Толстой А. Н. 159, 160, 208, 270  
 Толстой Л. Н. 152, 153, 736, 737, 745  
 Толстой Н. И. 16, 348  
 Топорков А. Л. 271  
 Топоров В. Н. 16, 20, 23, 71, 133, 189, 224, 225, 250, 251, 283, 286, 288, 308, 309, 313, 316, 325, 340, 352—356, 371—373, 375, 525, 598, 610, 617, 643, 648, 649, 651, 664, 669, 676, 748, 753, 755, 756, 807  
 Трубецкой Е. Н. 735  
 Тувим Ю. 777, 780—793  
 Тынянов Ю. Н. 690, 728  
 Тютчев Ф. И. 145
- Уварова И. П. 533, 714  
 Уланд Л. 211, 720, 727  
 Урысон Е. В. 360  
 Усачева В. В. 484  
 Успенский Б. А. 17, 181, 313, 688  
 Ушкалов Л. 35  
 Уэллс Г. Дж. 261, 607
- Фаис-Леутская О. Д. 291, 292  
 Фарыно Е. 729  
 Фатеева Н. А. 151, 691, 692, 703  
 Федотов Г. П. 757  
 Феофан Прокопович 78, 85—88, 177, 179, 288  
 Филатова Н. М. 12, 108, 109, 189, 495, 602, 631  
 Флоренский Павел 286, 734, 739—741  
 Франк С. Л. 736, 740  
 Франко И. 95, 96  
 Фрейденберг О. М. 531, 556  
 Фромм Э. 74
- Ханпира Э. И. 59

- Хейзинга Й. 269  
Хлебников Вел. 142, 144, 760  
Ходзько А. 730  
Холопова В. Н 22  
Хорев В. А. 213, 230, 620
- Ц**ветаева М. И. 139  
Цивьян Т. В. 149, 150, 163, 215, 216,  
221, 273, 311, 316, 322, 347, 348,  
353, 366, 491, 633, 634, 651, 660,  
662, 664, 668, 669, 714  
Цицерон 172  
Цыбенко О. В. 620, 621, 625, 626
- Ч**аликова В. А. 607, 618, 633, 762,  
765, 769  
Чапек К. 259, 263, 691, 760, 762—  
766, 769, 770, 772—776  
Чекоданова К. 507  
Чепелевская Т. И. 148, 599, 632  
Чередниченко Т. В. 761  
Черная Л. А. 19, 25, 74, 238, 272, 338  
Чешковский А. 108  
Чистов К. В. 597  
Чубинская В. Г. 184  
Чудаков А. П. 10, 13, 531, 552  
Чумакова Т. В. 20, 446, 577
- Ш**апир М. И. 9, 12  
Шацкий Е. 110, 601, 606  
Шекспир У. 130, 690, 712, 713, 718,  
720—725, 731  
Шеллинг Ф. В. Й. 315, 316  
Шершеневич В. Д. 760  
Шкловский В. Б. 761  
Шлегель А. В. 307  
Шлегель Ф. 482, 486, 487, 717  
Шпет Г. Г. 466, 468, 532, 535, 733,  
740  
Штелин Я. 307  
Штырков С. А. 36
- Щ**епеткова И. А. 469
- Щербатов А. Г. 733
- Элиаде М. 10, 23, 29, 30, 32, 171,  
352, 365, 627, 637  
Эрберг К. 637  
Эрн В. Ф. 37, 363, 733, 735, 736  
Эткинд М. Г. 529, 530, 567
- Ю**нисов М. В. 266, 267
- Я**кобсон Р. О. 536  
Ямпольский М. Б. 469  
Яноушек П. 775  
Ярхо Б. И. 777
- Грушевский М. 78  
Исиченко Ю. А. 759  
Крекотень В. И.  
Мицько І. З. 77  
Федас Й. 96, 556
- Bieńkowski T. 174, 187  
Chrościcki J. 326  
Cieślukowska A. 36  
Cybulski W. 482, 483  
Dembowski E. 106, 199, 477, 479, 481,  
486, 488  
Górski K. 729  
Gołąbek J. 310  
Gołuchowski J. 478, 482, 484  
Grudzińska-Gross I. 221  
Inglot M. 117, 135  
Janion M. 110, 131, 135, 474—476,  
605, 726  
Jeziński F. 477  
Kadulska I. 126, 401, 538, 539, 551  
Kapelus H. 190, 730  
Klaczko J. 486, 498  
Kleiner J. 117, 1126, 161, 323, 473,  
605, 715  
Kolbuszewski St. 127, 207  
Kowalczykowska A. 489  
Krzyżanowski J. 803

- Kubacki W. 324, 603  
Kuderowicz Z. 120  
Libelt K. 192, 307  
Łempicki Z. 486, 487  
Maciejewski J. 727  
Małek E. 235  
Masłowski M. 315, 325  
Mościcki H. 115  
Modzelewski M. 274, 278  
Moszyński K. 312  
Nowicki St. 621, 629  
Osicińska K. 266, 466, 528, 529, 533  
Pelc J. 174  
Pini T. 486  
Piwińska M. 226, 325  
Puzyńska J. 49  
Sławińska I. 554  
Sajkowski A. 537  
Salij J. 112, 339  
Sarnowska-Temeriusz E. 176  
Sikora A. 108, 481  
Skuczyński J. 316  
Szykowski M. 194  
Wantowska M. 199, 312  
Weintraub W. 127, 315, 472, 477, 723,  
724  
Winiarski J. 122  
Witkowska A. 122, 207  
Zdziarski St. 726  
Żmigrodska M. 110, 605  
Życzyński H. 324

## В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ ВЫШЛИ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ

- В. М. Алпатов.** Волошинов, Бахтин и лингвистика. 432 с. 2005.
- В. М. Алпатов.** История лингвистических учений, 4-е изд. 368 с. 2005.
- А. Ю. Андреев.** Русские студенты в немецких университетах XVIII — первой половины XIX века. 432 с. 2005.
- А. К. Байбури.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. 224 с. 2005.
- П. М. Бицилли.** Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад. 808 с. 2006.
- А. В. Бондарко.** Теория морфологических категорий и аспектологические исследования. 624 с. 2005.
- А. П. Бужилова.** Homo sapiens: История болезни. 320 с. 2005.
- А. А. Булычев.** Между святыми и демонами: Заметки о посмертной судьбе опальных царя Ивана Грозного. 304 с. 2005.
- Ф. И. Буслаев.** Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков / Сост. Б. А. Успенский. 856 с. 2004.
- Гендер и язык. 624 с. 2005.
- Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 12. 888 с. 2005.
- В. М. Живов.** Очерки исторической морфологии русского языка XVII—XVIII веков. 656 с. 2004.
- А. А. Зализняк.** Древненовгородский диалект – 2-е издание, переработанное с учетом материала находок 1995—2003 гг. 872 с. 2004.
- А. А. Зализняк.** «Русское именное словоизменение» с приложением избранных работ по современному русскому языку и общему языкознанию. 2002. – I–VIII, 752 с. 2002.
- А. А. Зализняк.** «Слово о полку Игореве»: Взгляд лингвиста. 352 с. 2004.
- Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев.** Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. ст. 544 с. 2005.
- Вяч. Вс. Иванов.** Избранные труды по семиотике и истории культуры.  
Т. I. 912 с. 1998.  
Т. II. 880 с. 2000.  
Т. III. 880 с. 2004.
- Вяч. Вс. Иванов.** Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему. 208 с. 2004.

- С. А. Иванов.** Византийское миссионерство: Можно ли сделать из «варвара» миссионера? 376 с. 2003.
- С. А. Иванов.** Блаженные похабы: Культурная история юродства. 448 с. 2005.
- О. Б. Йокояма.** Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов. 424 с. 2005.
- А. В. Исаченко.** Грамматический строй русского языка в сопоставлении со словацким. Части 1–2, 880 с. 2003.
- М. И. Каган.** О ходе истории. 704 с. 2004.
- Г. Е. Крейдлин.** Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. 224 с. 2005.
- Т. Леннгрен.** Сборник Нила Сорского.  
Ч. 1. 472 с. 2000.  
Ч. 2. 512 с. 2002.  
Ч. 3. 584 с. 2003.  
Ч. 4. 568 с. 2005.  
Ч. 5. 488 с. 2005.
- Н. А. Любимов.** Неувядаемый цвет: Книга воспоминаний. В 3 т.  
Т. I. 416 с. 2000.  
Т. II. 416 с. 2004.
- Т. А. Майсак.** Типология грамматикализации конструкций с глаголами движения и глаголами позиции. 480 с. 2005.
- Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Второе издание, исправленное и дополненное / Под ред. акад. Ю. Д. Апресяна. 1488 с. 2004
- Н. С. Павлова.** Природа реальности в австрийской литературе. 312 с. 2005.
- Е. В. Падучева.** Динамические модели в семантике лексики. 608 с. 2004.
- Н. М. Первухина-Камышников.** В. С. Печерин: Эмигрант на все времена. 360 с. 2006.
- А. С. Пушкин.** Тень Баркова. 496 с. 2002.  
Россия в XVIII столетии. Вып. 2. 360 с. 2004.
- В. В. Седов.** Избранные труды: Славяне. Древнерусская народность. 944 с. 2005.
- А. М. Селищев.** Труды по русскому языку. Т. I. 632 с. 2003.  
Семиотика, лингвистика, поэтика: К столетию со дня рождения А. А. Реформатского. 768 с. 2004.

- О. А. Смирницкая.** Древнегерманская поэзия: Каноны и толкования. 176 с. 2005.
- Дж. Смит.** Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. 528 с. 2002.
- А. И. Соболевский.** Труды по истории русского языка.  
Т. 1. 712 с. 2004.  
Т. 2. 688 с. 2006.
- А. Д. Степанов.** Проблемы коммуникации у Чехова. 400 с. 2005.
- Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI — начала XII века.**  
Т. 1. Фототипическое издание. 256 с. 2006.  
Т. 3. Исследования. 256 с. 2006.
- В. Н. Топоров.** Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие.  
Кн. I. 912 с. 2001.  
Кн. II. 928 с. 2003.
- В. Н. Топоров.** Исследования по этимологии и семантике.  
Т. I: Теория и некоторые частные ее приложения. 816 с. 2004.  
Т. II: Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн. 1. 544 с. 2006.
- О. Н. Трубачев.** Труды по этимологии: Слово. История. Культура.  
Т. 1. 800 с. 2004.  
Т. 2. 664 с. 2005.
- Н. М. Тупиков.** Словарь древнерусских личных собственных имен: С прил. 1032 с. 2005.
- Я. Ульфелдт.** Путешествие в Россию. 616 с. 2002.
- Б. А. Успенский.** Крестное знамение и сакральное пространство. 160 с. 2004.
- Б. А. Успенский.** Часть и целое в русской грамматике. 128 с. 2004.
- Б. А. Успенский.** Историко-филологические очерки. 176 с. 2004.
- С. В. Чирков.** Археография в творчестве русских ученых конца XIX — начала XX века. 320 с. 2005.
- Т. Б. Юмсунова.** Язык семейских — старообрядцев Забайкалья. 288 с. 2005.
- Е. М. Юхименко.** Старообрядческий центр за Рогожской заставою. 240 с. 2005.
- Язык. Личность. Текст: Сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой.** 976 с. 2005.
- Б. И. Ярхо.** Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. 927 с. 2006



*Людмила Александровна Софронова*  
КУЛЬТУРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОЭТИКИ

Издатель А. Кошелев

Оригинал-макет подготовил А. Камкин  
Корректор Т. В. Марелло

Художественное оформление переплета С. Жигалкина и Н. Прокуратовой

Художник-консультант Л. Панфилова

Подписано в печать 04.04.2006. Формат 70 × 100<sup>1/16</sup>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилль.  
Усл. печ. л. 66,435. Тираж 800 экз. Заказ № 6178.

Издательство «Языки славянских культур».  
№ госрегистрации 1037789030641.  
Phone: 207-86-93 Fax: 246-20-20 (для аб. М153)  
E-mail: [Lrc@comtv.ru](mailto:Lrc@comtv.ru) Site: <http://www.lrc-press.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО ордена «Знак Почета»  
«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».  
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

\*

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».**  
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: [gnosis@pochta.ru](mailto:gnosis@pochta.ru)  
**Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).**  
Адрес: Зубовский б-р, 2, стр. 1  
(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication  
by E-mail: [koshelev.ad@mtu-net.ru](mailto:koshelev.ad@mtu-net.ru)  
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).



Выпускница Московского университета, Людмила Александровна Софронова всю свою жизнь связала с Институтом славяноведения РАН, где прошла путь от старшего научно-технического сотрудника до заведующего Отделом истории культуры. Получив лингвистическое образование и будучи филологом по исходной специальности, Людмила Александровна сделала филологию основой для изучения культуры. Она автор шести монографий, в том числе: «Польская театральная культура эпохи Просвещения» (премия в Польше за лучшую иностранную работу года); «Старинный украинский театр» (премия Союза театральных деятелей Украины); «Три мира Григория Сковороды» (2002). Л. А. Софронова заведует Отделом истории культуры Института славяноведения РАН, член редколлегии журнала «Славяноведение».

Л. А. Софронова  
КУЛЬТУРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОЭТИКИ

