КОНЦЕПТ

ВЕЩИ

В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ

inslav

Российская академия наук
Институт славяноведения

КОНЦЕПТ ВЕЩИ В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ

Москва • 2012

inslav

Редколлегия:

Н. В. Злыднева (отв. редактор), *А. В. Семенова*, *Д. К. Поляков*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Т. И. Вендина*,
доктор искусствоведения *Л. И. Тананаева*.

Концепт вещи в славянских культурах. М.: Институт славяноведения РАН, 2012.

В сборнике рассматриваются многообразные проявления концепта 'вещь' в жизни человека и его место в картине мира славянских народов. Исследование знаковой природы вещи и функций мотива в «тексте» культуры реализовано на разнообразном материале – языка, литературы, искусства, исторического сознания, народных обычаев и верований, а также в широком хронологическом диапазоне (от позднего средневековья до современности). Наряду с отечественными учеными, в том числе молодыми специалистами, в книге приняли участие видные слависты из Болгарии, Венгрии, Германии, Польши, Сербии и Хорватии. Труд реализован в рамках проекта Отдела истории культуры Института славяноведения РАН по изучению кодов повседневности, поддержанного грантом РФФИ (№ 11-06-00458).

Для филологов, философов, историков, искусствоведов и широкого круга читателей.

ISBN 978-5-7576-0252-3

© Институт славяноведения РАН, 2012

Научное издание

Концепт вещи в славянских культурах

Подписано в печать 20.03.2012. Тираж 300 экз.
Формат 60×90 $^1/_{16}$. Печ. л. 24,0.

Институт славяноведения РАН
119334 Москва, Ленинский проспект, д. 32-А
Телефон: +7 (495) 938-17-80
Факс: +7 (495) 938-00-96
http://www.inslav.ru

inslav

Содержание

От составителей 5

Размышления о вещи 7

Й. Ужаревич (Загреб)
Порождение вещи 8

И. И. Свирида (Москва)
Изменчивый имидж вещи 21

И. Кукуй (Мюнхен)
Авангардная вещь 53

К. Ичин (Белград)
Супрематические размышления Малевича о предметном мире 65

Вещный мир в славянской истории и современности 77

М. В. Лескинен (Москва)
Материальные атрибуты этнической идентификации в репрезентациях народов Российской империи XIX века 78

Л. А. Черная (Москва)
Вещь в пространстве русской придворной культуры XVII века 93

Л. А. Софронова (Москва)
Вещный мир в «Записках» Яна Хризостома Пасека 101

Н. М. Филатова (Москва)
Корона в польском историческом сознании: реалии и художественный вымысел 116

А. В. Семенова (Москва)
Метафоризация повседневности в современных кашубских проповедях 132

О. В. Белова (Москва)
Предметы иудейского культа в поверьях и магических практиках славян (по материалам экспедиций 2004–2010 гг.) 141

Вещь литературная 149

Л. А. Трахтенберг (Москва)
Предметный мир русской рукописной пародии XVII–XVIII веков 150

inslav

Х. Гюнтер (Билефельд)
Полезные, лишние и ложные вещи. Ж.-Ж. Руссо и концепция вещи у Л.Н. Толстого 157

Д. Чавдарова (Шумен)
Вещи как участники межкультурной коммуникации (на материале текстов болгарской литературы и мемуаристики конца XIX века) 167

И. Баги (Сегед)
«Овеществленная мысль» в ранних рассказах Андрея Платонова 179

Ч. Шарняи (Сегед)
От чугунной печки до чугунного бога: перевоплощение культурного пространства и предметного мира в рассказе Е. Замятина «Пещера» 190

Н. А. Фатеева (Москва)
Функция вещественных деталей в прозе В. Набокова 198

Н. М. Куренная (Москва)
Вещь в советской драматургии 206

Т. В. Цивьян (Москва)
Вещь / предмет / беспредметность (поэма Сергея Егунова) 213

Д. К. Поляков (Москва)
Вещный мир 1960-х годов и чешская литература: случай Владимира Парала 222

П. В. Королькова (Москва)
Концепт *вещь* в рассказах и эссе Момо Капора 229

Ж. Бенчич (Загреб)
Концепт *вещь* (*мелкие вещи*) в прозе Татьяны Толстой 242

Вещь в искусстве: от иконы до массовой культуры 255

В. Лепахин (Сегед)
Вещь и концепт в иконах *Гостеприимство Авраамово* и *Святая Троица* 256

Р. Бобрык (Седльце)
Портрет самовара... (в искусстве XIX–XXI веков) 307

Н. В. Злыднева (Москва)
О чем рассказали вещи: о картине Георгия Рублева «Письмо из Киева» 319

Н. Друбек (Регенсбург – Берлин)
Вещь в немом кино – Бауэр, Кулешов и Борхет 333

С. Бриски-Узелац (Риека)
Семиотическая концепция предмета в массовой культуре 357

Т. И. Чепелевская (Москва)
Вещь из мира массовой культуры: «магниты» 366

Приложение

Н. Е. Ерохин (Ростов-на-Дону)
Жизнь вещей 381

inslav

От составителей

Эта книга – про вещи, бытовые вещи, которыми мы окружаем себя в повседневности. Каждая из них имеет не только утилитарное, но и символическое значение, а вместе они образуют огромный вещный космос человека. Вещи рассказывают свои истории, в которых отпечатывается вся жизнь их владельца: вслед за ним они перемещаются в пространстве и времени, ими отмечены трудовые будни, праздники, ритуалы. В вещах накапливаются смыслы, которыми человек наделяет свое общение с другими людьми, с самим собой и с высшим началом. В славянской культуре мир вещей особенно тесно приближен к миру людей: практический и мифологический уровни восприятия действительности здесь переплелись очень тесно, а древность часто говорит на языке современного быта. В центре внимания авторов сборника – знаковые функции бытовой вещи, ее ценностное осмысление, зафиксированное в традиционном мышлении славянских народов. Обсуждается семантическое наполнение концепта *вещь* в бытовом и сакральном текстах культуры на русском и общеславянском материале разных эпох. Вещь рассматривается в плане пространственно-временных отношений человека с миром, ценностных категорий традиционного мифологического сознания, как мотив литературы и изобразительного искусства, а также в аспекте механизмов коммуникации как специфический нарратив повседневности.

Данный коллективный труд является составной частью проекта, посвященного аксиологическим проблемам быта в славянских культурах и поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (грант). Сборник сформирован на основе материалов одноименной конференции, которая была организована Отделом истории культуры Института славяноведения РАН в Москве в 2010 году, однако состав участников значительно расширился. Тематика сборника также разнообразна, однако не претендует на всеохватность проблемы. Большая часть связана с анализом мотива вещи в произведениях русской литературы, а также других славянских литератур. Новизной отличается семиотический подход к художественной роли вещи в изобразительном искусстве – в иконописи, гравюре, поставангардной живописи. Затронуты и относительно редкие области – тут и обереги еврейского-славянского пограничья, и вещь в раннем кино, и овеществленная атрибутика массовой культуры.

inslav

В этом труде представлены не только разные гуманитарные дисциплины, но и многие научные школы: наряду с учеными из России, здесь собрались представители болгарской, венгерской, немецкой, польской, сербской и хорватской славистических традиций. Однако коллектив объединен общей задачей – исследования материала культуры (через слово, изображение, исторический факт или ритуал) как текста, с точки зрения его структуры и поэтики, а вещи – как концепта, то есть в связи с многообразными коннотациями и символами, которыми обрастает предмет в ходе его культурного функционирования.

Составители сборника выражают свою признательность всем, кто выразил готовность участвовать в труде, а также предоставил свои благожелательные отзывы. Они надеются, что книга найдет своего читателя: ведь в современном потребительском океане вещности так важно не утратить нить гуманитарной рефлексии, не потерять ту антропологическую перспективу, о которой в свое время писал Владимир Николаевич Топоров и в которой вещь способствует прирастанию бытия смыслами и сигнализирует о них.

inslav

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВЕЩИ

inslav

Йосип Ужаревич
(Загреб)

Порождение вещи

1. Терминологическая оговорка: вещь, предмет, объект

Слово «вещь» фигурирует в весьма разных культурных сферах – от философии (напр., декартовские res extensa и res cogitans или кантовская «вещь в себе»), правоведения («вещное право», «неделимая вещь», «делимая вещь», «потребляемая вещь») до быта и разговорного языка («личные вещи», «невероятная вещь», «положение вещей», «порядок вещей»). В данной статье под «вещью» мы будем понимать структурированные, т. е. обособленные формы вещества (материи), которые обладают особыми функциями в жизни отдельного человека и/или культуры в целом. Это значит, что мы исходим из предположения, что у вещи как материального культурного предмета в принципе есть создатель и что она принципиально антропна («человечна»). Свойствами вещи следует считать вещественность (материальность), структурированность, отграниченность (обособленность, самостоятельность, оформленность, т. е. законченность в пространстве и времени), культурную и практическую функциональность. Очень часто вещь определяют как «фрагмент» («фрагмент действительности», «фрагмент материи») или как «часть», но следует отметить, что смысл «фрагмента» («отрывок какого-нибудь композиционного целого») противоречит идее вещи как целостной, самостоятельной и законченной структуры.

Конечно, у вещей есть и «не-вещные», «идеальные» значения, что особенно ясно видно, когда вещи – как материальные предметы – выполняют знаковые (символические), магические и ритуальные функции. Иногда сами вещи (или «вещи») понимаются как нечто лишенное вещественности и пространственно-временной определенности (например, декартовская res cogitans). В разговорной речи о невещественных аспектах вещи говорят идиомы и высказывания типа «вникнуть в суть вещей», «обсудить сложившееся положение вещей», «вспомнить одну вещь», «случилась невероятная вещь», «Странная вещь сердце человеческое вообще, и женское в особенности» (Лермонтов), «молодость – прекрасная вещь» и т. п. (ср. [Кузнецов 1998: 124]). Вещи могут указывать на факты («Факты – упрямая вещь»), на нечто очень хорошее («Вот это вещь!»). Говорят о «логике вещей», о «ходе вещей» или о том, что что-то происходит «в силу или силою

inslav

вещей» (см. [Menac 1979: 96–97]). Самое широкое значение *вещи* – реальность вообще. Уже древнегреческий философ-софист Протагор утверждал, что «человек – мера всех вещей, существующих, что они существуют, несуществующих, что они не существуют». Владимир Николаевич Топоров будет утверждать противоположное: вещь – мера всех людей [Топоров 1995: 17][1]. В логической концепции Авенира Ивановича Уёмова вещь отождествляется с предметом, объектом и сущностью и определяется как «все, что может быть *названо* или описано», например, «любовь», «борьба» или «тождество» [Уёмов 1999].

В определениях вещи обычно в свойстве ближайшего рода (genus proximum) и видового отличия (differentia specifica) фигурируют категории типа «предмет», «материальный объект», «макрообъект», «элемент», «материал». Интересно, что *вещь* иногда определяется через *предмет*, а предмет – через *объект*. Так, например, обстоит дело в «Философском энциклопедическом словаре»: вещь – это «отдельный предмет материальной действительности, обладающий относительной независимостью и устойчивостью существования» [Философский словарь 1983: 80–81], а предмет – «категория, обозначающая *некоторую целостность, выделенную из мира объектов* в процессе человеческой деятельности и познания» ([Философский словарь 1983: 525], курсив мой. – *Й. У.*). Объект же определяется как «то, что противостоит субъекту в его предметно-практической и познавательной деятельности» [Философский словарь 1983: 453]. В случае понятий «предмет» и «объект» подчеркивается равноправность их материальных (*электромагнитное поле*) и идеальных значений (*математическая формула*). Разницу между *вещью* и *предметом* хорошо иллюстрирует и следующее предложение: «Предмет наших интересов – вещь». Никак нельзя сказать: «Вещь наших интересов – предмет» (о терминологическом различении «вещи», «предмета» и «объекта» см. [Чернейко 2005: 17–18]).

Хайдеггер отличает вещь и предмет на основе понятий «близости» и «недалекости». При этом вещь определяется своей близостью человеку, а предмет – недалекостью. Кроме того, *предмет* в большей степени соответствует требованиям и методам науки, а *вещь* – философии. «Близость правит в приближении как само веществование вещи». Современное состояние духа и культуры характеризуется «отсутствием близости при устранении дистанции», что приводит к «господству недалекого» [Хайдеггер 1993]. Ряд мыслителей XX века, следуя за Хайдеггером, отметили такого рода отчуждение «вещей» в «предметы» (т. е. в продукты потребления) (ср. хотя бы [Foucault 2002: 212; Baudrillard 2001: 118–119; Kalanj 2001: XXV]).

Дальнейшее исследование и упорядочивание терминологии, связанной с категорией вещи, должно было бы включить ряд других понятий типа *изделие*, *продукт потребления*, *материя*, *вещество*, *субстанция*, *материал* и др., но это не является целью данной работы.

---

[1] Ср. и фразеологизм «смотреть широко на вещи».

inslav

2. Вещь и вещество: почему Нечто[2], а не Ничто?

Поскольку с «вещью» связано философско-физическое (астрофизическое) понятие «вещество», постольку разговор о порождении вещи, о ее природе и месте в мировой системе можно начать с вопроса всех вопросов: *Почему Нечто, а не Ничто*? Сюда примыкают и другие, в такой же степени интригующие вопросы: *Почему множество, а не одно? Почему материя, а не дух?* И наоборот: *Почему дух, если все, как предполагают некоторые ученые и философы, было бы намного проще и естественнее только с материей?*

Ответов на эти вопросы не дает ни библейское свидетельство о сотворении мира, ни тем более наука. Что же касается философии, то она может только задавать и умножать подобные вопросы, но не отвечать на них. Тем не менее в библейских и астрофизических представлениях нетрудно узреть некоторые соответствия, когда речь идет о понимании и изложении алгоритма порождения Универсума.

Первое предложение Книги Бытия гласит: «В начале сотворил Бог небо и землю». Дальнейший рассказ ведется с точки зрения «земли»: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт 1, 1–2). Хотя «землецентричность» здесь несомненна, все же следует обратить внимание на тот факт, что процедура создания мира на самом деле начинается сотворением *света* и отделением *света* от *тьмы* – это произошло в «день один», т. е. в первый день[3]: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог, что свет хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью» (Быт 1, 3–5). Имея в виду процедурно-временной – шестиступенчатый – характер сотворения мира (от первого до шестого дня, от создания *света* до создания *человека*[4]), можно утверждать, что изначальная тьма, пустота и бездонность представляют собой некоторое протомировое (домировое) состояние, с астрофизической точки зрения соответствующее тому состоянию, которое предшествовало «большому взрыву». Само же сотворение света адекватно как раз феномену «большого взрыва»[5]. После появления первичного света, т. е. после большого взрыва, в библейском сообщении следует создание тверди

---

[2] В своем «Толковом словаре живого великорусского языка» (1880) Владимир Даль определяет вещь как «нечто, предмет, отдельную единицу, всякую неодушевленную особь» [Даль 1978, 189].

[3] Дни обозначены порядковыми числительными (первый день, второй день и т. д.), а не названиями дней (понедельник, вторник и т. д.). Этим подчеркивается процедурно-временная, алгоритмическая природа процесса сотворения мира.

[4] Седьмой день не считается – это день отдыха, посвященный Творцу.

[5] Особенно интересная проблема – возникновение массы элементарных частиц. С этим связан актуальный поиск «Божьей частицы» или бозона Хиггса – гипотетической частицы, которая отвечает за массу элементарных частиц. Бозон Хиггса при этом обеспечивает массу не только другим частицам, но и самому себе. Эту до сих пор неуловимую частицу (из-за чего и называют ее «Божьей») интенсивно ищут в Европейском центре ядерных исследований (CERN) в Швейцарии.

inslav

и разделение вод «под твердью» и «над твердью» (день второй)[6]. Потом созданы растения (день третий), а еще потом – Солнце, Месяц и звезды (день четвертый), пресмыкающиеся, рыбы и птицы (день пятый). В шестой же день создал Бог «зверей земных по роду их, и скот по роду его, и всех гадов земных по роду их»; вершиной творения был человек, которого Бог сотворил по образу и подобию Своему – «мужчину и женщину сотворил их» (Быт 1, 25–27).

В данной процедуре сотворения мира особый интерес представляет четвертый день, который следует сопоставить с первым днем творения. Во-первых, с космологической точки зрения здесь кажется проблематичным появление небесных светил (Солнца, Месяца и звезд) *после* создания зелени и растений на Земле. Во-вторых, здесь снова появляются категории *света* и *тьмы*, связанные с отделением *дня* от *ночи*: «И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной [для освещения земли и] для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней и годов… И поставил их Бог на тверди небесной, чтобы светить на землю, и управлять днем и ночью, и отделять свет от тьмы» (Быт 1, 14–18). Эту сюжетную «нелогичность» (или сюжетный «излишек») следует, по-видимому, истолковать следующим образом. В то время как *в четвертый день* речь идет о нормальном (календарном) чередовании дней («вторичного света»), ночей («вторичной тьмы») и годов, связанных с движением или ритмическим появлением и исчезновением небесных светил[7], в *первый день*, напротив, свет следует понимать как момент, разделяющий Ничто (тьму, безвидность, пустоту и бездну) от Нечто (видимого, осязательного Универсума). Иначе говоря, *тьма, свет, день, ночь* первого дня существенно отличаются от *тьмы*, *света*, *дня* и *ночи* четвертого дня: первый категориальный ряд относится к доврeменному и допространственному состоянию «мира» (мира на самом деле еще нет; ср. в космологии идею сингулярности), а второй – к собственно миру, т. е. к нормальному пространственно-временному устройству Универсума[8].

---

[6] Упоминание воды «над твердью» могло бы помочь в решении проблемы происхождения воды на Земле. Некоторые ученые (Луис Франк из Университета Айовы) предполагают, что четыре миллиарда лет назад вода пришла на Землю из Вселенной в виде комет и метеоритов [Эмото 2006: 41–42; Passing, Scholz 2010: 243].

[7] Следует обратить внимание и на категорию дня, которая (вместе с категориями утро и вечер) в процессе создания мира имеет два совсем разных значения. Нетрудно заметить, что автор «Книги Бытия», сообщая о процессе сотворения мира, все время пользуется категорией дня: первый день, второй день и т. д. Но, как видно из вышеприведенной цитаты, создание нормального календарного (земного) дня происходит только в четвертый день сотворения мира. Поэтому следует различать космологический день как меру времени, которою использовал Бог при сотворении мира, и календарный день, которым пользуется человек в своем земном счете времени [Ужаревич 2007: 367]. В связи с Божьим временем ср. и псалом: «Ибо пред очами Твоими тысяча лет, как день вчерашний, когда он прошел, и как стража в ночи» (Пс 89, 5).

8 Эволюцию Универсума можно представить и в таком виде: ничто (?) → сингулярность (большой взрыв) → субатомные частицы → атомы → молекулы → неорганическая материя →

inslav

Если происхождение вещества / вещи рассматривать в логическом, а не только в генетическом аспекте, то выходит, что «Нечто» формируется под существенным и обязательным влиянием «Ничто». Здесь кажется уместным вспомнить кантовскую «вещь в себе», которая представляет собой сверхчувственный и непознаваемый источник чувственного восприятия (и познания) вещей (предметов) как явлений. Такая же парадоксальная ситуация (сверхчувственное как основа чувственного, непознаваемое как двигатель познания) характерна, например, и для квантовой механики, в которой познавательные результаты исследования «квантового объекта» зависят од «субъективных» характеристик технической и методологической обработки «объектов». Иначе говоря, в квантовой механике нет возможности исследовать объект без существенного вмешательства субъекта. В такой ситуации нетрудно узнать апории кантовской философии. Кроме того, сегодняшняя космология утверждает, что только 5 % Универсума заполнено видимым веществом и энергией, а 95 % относится к так называемому темному веществу и темной энергии, о которых можно сказать только то, что они существуют (должны существовать).

3. Вещи и знаки

Если от «вещи в себе» (которая в некотором смысле соотносима с категорией «Ничто») и от «вещей» природного и космического порядка обратиться к «вещи для нас», то мы окажемся в сфере культуры и целенаправленной деятельности человека. Создание вещей человеком аналогично сотворению мира Богом (ср. [Топоров 1995: 23]), поэтому можно поставить следующую формулу: *Бог – мир = человек – вещи*. При этом вещи понимаются не только как *сделанные или созданные творцом* (человеком, Богом), но и как *проистекающие из идеи или интенции*. Исходя из этого, устройство культуры можно представить в следующем виде. Один ее полюс составляет материальная *сфера вещей* (в самом широком понимании этого слова), а другой – *сфера идей* (ср. у Декарта «res extensa» и «res cogitans»); но эти два полюса тесно и плодотворно связаны третьим звеном – *сферой знаковости и знаков*. Это значит, что именно знаки, понятие как основной фактор культуры, дают вещам возможность стать «идеальными» (т. е. носителями значения), а идеям – овеществиться (объективироваться). Более того, это значит, что сами знаки должны быть одновременно и вещественными, и идеальными [Ужаревич 2004б: 117]. При этом вещественность знаков обязательна и очевидна, в то время как знаковость (се-

---

органическая материя → растения → животные → человек… При этом более маленькие части вещества (атомы, молекулы) относятся к более раннему времени, а более крупные (макрообъекты – планеты, звезды, созвездия) к более позднему времени в эволюции Вселенной. Интересно то, что жизнь большинства субатомных частиц (на сегодняшний день их установлено более 200) очень коротка и неустойчива, в то время как более крупные структуры (начиная с атомов и молекул) – более долговечны.

inslav

мантичность) вещей – далеко не всегда выдвигается на первый план. Дело в том, что любая вещь, понятая как культурная данность, т. е. как «изделие» и как «социальный факт», обладает «социальным бытием» и социально-культурным значением [Зенкин 2006], но знаковые функции вещей очень часто выступают в неявном (не наглядном) виде[9].

Итак, знаки разделяют с вещами вещественность, а с идеями (мыслями) – значение, значимость, смысл. В этом состоит их особое онтосемиотическое положение в системе культуры. По *доле (степени) вещественности и «идеальности»*, содержащейся в знаках, все знаки можно разделить следующим образом (начиная при этом большей степенью вещественности, а заканчивая меньшей степенью):

1. *Знаки-вещи*: сакральные, обрядовые и магические предметы, а также предметы, репрезентирующие идеологию (крест – сакральный предмет и символ христианства; подкова – предмет, который «приносит счастье»; серп и молот – орудия крестьян и рабочих, символизирующие коммунизм; перо – средство и символ писательского труда; меч – средство и символ войны; шапка Мономаха – символ царской власти).

2. *Знаки-полувещи*: знамена, гербы, печати, клейма, марки.

3. *Аллегорические образы и символы*: образы, рисунки, скульптуры, в конкретном виде выражающие отвлеченные идеи, ценности, внутренние состояния (свободу, любовь, верность, красоту, бесконечность, бытие, небытие).

4. *Собственно знаки*: условные изображения, специально предназначенные для знакового функционирования (буквы, числа, знаки уличного движения), включая сюда и «дематериализованные» знаки – математические, геометрические или мифологические символы, указывающие на предельно абстрактное, «идеальное» содержание (числа как знаки количественных отношений, восьмерка как символ бесконечности, круг как символ совершенства)[10].

---

[9] Под знаком следует понимать что-то вместо чего-то для кого-то.

[10] Ю. С. Степанов в своей книге «Семиотика» [Степанов 1971] указывает на интересное соотношение между *энергией* информаций (и знаковых систем) и их *материальностью*: «Информация всегда есть энергия меньшая, чем та энергия, которая необходима для вещественного существования [...] материальных систем» [Степанов 1971: 83]. «Знаковая система есть материальный посредник, служащий обмену информацией между двумя другими материальными системами» [Степанов 1971: 81]. «Чем более высоко организована знаковая система, тем меньшую часть общей энергии составляет передаваемая ею информация и тем меньше энергия, необходимая для существования самой знаковой системы. В предельном низшем случае информация стремится к общему количеству энергии, обмениваемой между двумя материальными системами, а знаковая система – посредник – стремится при этом слиться с самими материальными системами (пример: физические взаимодействия в смысле С. И. Вавилова и Т. Павлова [где речь идет о биологическом или физическом воздействии знаков]). [...] В предельном высшем случае энергия, слитая с информацией, стремится к нулю, а знаковая система – к максимальному отличию от материальных систем, посредником между которыми она является (пример: символическая логика, абстрактная семиотика)» [Степанов 1971: 83–84]. В нашей терминологии первый предел можно обозначить как «знак-вещь»,

inslav

Уже «Логика» Пор-Рояля (1662) указывала на то, что «знак содержит две идеи, идею репрезентирующей вещи и идею репрезентированной вещи; природа знака состоит в вызывании первой с помощью второй» [Foucault 2002: 82]. Или другими словами: «Когда определенный предмет мы рассматриваем как репрезентант некоторого другого предмета, идея, которую мы имеем о нем, является идеей знака, и тот первый предмет мы называем знаком» [Foucault 2002: 83]. В данной формулировке нетрудно узнать соссюровское определение знака как сочетания *означающего* и *означаемого*. Для нас важно отметить здесь принципиальную (обязательную) вещественность знака: чтобы выполнять свою функцию, он должен быть видимым, слышимым, осязательным. В то время как в сознании воспринимающего означаемое и означающее действительно появляются как «две идеи» (ведь сознание оперирует только «идеями»), знак как таковой существует в виде материальной и объективной данности: он находится вне субъекта, т. е. во внешнем, экстрасубъективном, культурном пространстве.

Все же надо еще раз подчеркнуть, что нормальная (обычная) функция вещи, как правило, не является преимущественно знаковой. Очки улучшают зрение, шляпа защищает голову, носки и туфли – ноги, рубашка и брюки дополняют функцию кожи, а часы, сумка, зубная щетка или палка тоже дополняют или облегчают осуществление деятельности человека и удовлетворяют его потребности. Иначе говоря, за вещью стоит – как правило – определенная телеология (интенция, назначение). Как уже сказано, вещественность знака обязательна, но знаковость вещи, хотя она потенциально или неявно всегда существует, обычно не выдвигается на первый план: далеко не все вещи выполняют функцию представления (репрезентации) других вещей. Тем не менее если знаковость понимать как основу социально-культурной системы, следует согласиться, что все вещи, как элементы культуры, в той или иной мере обладают знаковостью.

С точки зрения *доли (степени) знаковости в вещах* иерархию вещей можно представить в следующей форме:

1. *Вещь как вещь*: момент знаковости сведен к минимуму. Примером могут послужить настольные или настенные часы, понимаемые как инструмент для измерения времени. (При этом не забываем, что «вещь как вещь» предполагает наличие функции, назначения.)

2. *Сакральная (обрядовая, магическая) вещь*: предметность вещи сохраняется, но функция вещи – символико-действенная, а не прагматическая.

3. *Вещь как знак социального статуса* (богатства, бедности): золотые часы, деревянные часы, качественные часы и т. п. Здесь можно также гово-

---

а второй – как «собственно знак». При этом, конечно, мы здесь отвлекаемся от понятия «информация» – как ментального (идеального) содержания знака. А в связи с феноменом энергии интересно отметить, что головной мозг человека, понятый как устройство, порождающее знаки и знаковые системы, тратит больше энергии, чем любой другой орган человеческого тела.

inslav

рить и о технических и технологических свойствах (значениях) вещей, указывающих на общий уровень данной культуры (ср. у Топорова: «Вещь – мера всех людей»).

4. *Вещь как копия-заместитель (иллюзия) другой, настоящей вещи*: напр., бумажные часы в театральном спектакле, изображающие и заменяющие настоящие настенные часы. Такую же функцию иллюзионистского замещения играют кулисы и другие театральные или кинореквизиты.

5. *Вещь, целиком превращенная в (собственно) знак*: часы, изображенные в виде рисунка в учебнике; слово «часы» и т. п. Знаковая роль часов может состоять и в обозначении времени как времени, т. е. бренности жизни. Важно отметить, что часы здесь теряют свою первичную функцию измерения реального времени (секунд, минут, часов) и становятся *знаком часов как часов*.

Как видно, вещами-знаками можно считать только случаи под пунктами 2, 3 и, до некоторой степени, 4. Последний случай (5) следует отнести к «чистым» знакам, например, к наименованию вещей (о соотношении имен и вещей, слов и вещей см. [Лосев 2008; Foucault 2002]). Имена вещей играют в коммуникации приблизительно ту же роль, которую играют деньги в торговле и экономике. По Лотману «слово воспринимается в культурном мире как знак вещи, нечто, заменяющее вещь в процессе коммуникации, но не способное заменить ее в реальном употреблении» [Лотман 2002]. А деньги совершают «функцию общего мерила между товаром и субститутом в механизме обмена» [Foucault 2002: 188]. Иначе говоря, деньги являются универсальным знаком, который репрезентирует (замещает) товар и его ценность-стоимость. Обратная возможность – представление слов или букв как вещей – довольно ограничена (например, случай слов-эмблем [Лотман 2002]). Тем не менее, в некоторых культурных сферах (магическое сознание, религиозное сознание, детское сознание, художественное сознание) или в отдельные исторические периоды (архаика, Средневековье, XVII век) вещи и слова тесно переплетаются и даже считаются тождественными (ср. [Лосев 2008; Foucault 2002; Топоров 1995]).

В контексте превращения знаков в вещи и вещей в знаки особое место занимает концепция Жана Бодрийяра, который в своем гиперкритическом разоблачении механизмов симулякра в современном мире указывает на «терроризм кодов» и самостоятельность знаков по отношению к референтам. Точнее, знак сам производит свои референты и значения, а мир и реальность представляют собой «отражения означающего, его эффекты, его своеобразные фантазматические модусы» [Галкин 2001: 83]. Сами же вещи, удваиваясь, обеспечивают минимальную общую парадигму, способную поддержать «фикцию значения», и через такое удвоение превращают реальность в «гиперреальность» (избыток реальности), т. е. в симуляцию-симулякр [Baudrillard 2001: 104, 133]. Поэтому сегодня «симуляция порождает реальное, как некогда реальное порождало воображаемое» [Гараджа 1991: 45].

inslav

Отношение *вещь – знак* характеризуется своеобразной асимметрией, которая проявляется в том, что одному знаку (слову, имени, изображению) соответствует, как правило, одна вещь, в то время как одной вещи может соответствовать неопределенное множество знаков (слов, имен, изображений). Последний случай определяется как произвольность языкового знака – например, разные языки по-разному называют одну и ту же вещь. Такая «произвольность» все же отрицается в случаях «магического» (силового, действенного) статуса слова и имени в религии, пропаганде, рекламе или в поэтическом творчестве.

4. Художественное произведение как вещь?

Художественное произведение разделяют с вещью по крайней мере три характеристики – материальность, сделанность (оформленность, структурированность) и культурность (включенность в более широкий культурный контекст). Тем не менее вполне ясно, что далеко не все вещи становятся художественными произведениями.

4.1. Материальность

Любое произведение искусства (не только скульптура или картина, как представители пространственных искусств, но и музыкальное или литературное произведение – как экземпляры временных искусств) не может не быть «вещью». Это подразумевает не только их обязательную вещественность, но и их структурированность (оформленность) и отграниченность.

Здесь мы наталкиваемся на своеобразный парадокс: в то время как в коммуникативной прагматике, т. е. в действительных жизненных ситуациях, слова репрезентируют (заменяют) вещи, художественное слово в определенном смысле приобретает статус вещи (предмета). Дело в том, что в литературном тексте предмет (вещь) и имя предмета (вещи) отождествляются благодаря семиотическому проникновению в онтологию, то есть на основе вещественности знаков и знаковости вещей. Именно потому, что и сфера внешнего мира (Не-Я), и сфера субъекта (Я) превратимы в языковые знаки, – возможна не только трактовка *знаков вещей (предметов)* как *самих предметов*, но и их «мировая семантика». Иначе говоря, художественный текст воспроизводит не только вещи и их имена (знаки), но и отношения между ними. Таким образом, художественный текст моделирует *мир* – его основные компоненты и отношения. Это и значит, что все элементы, попадающие в художественное произведение, приобретают «мировое значение» и что художественное произведение, используя вещи и знаки, одновременно трансцендирует свою вещественность и свою знаковость, превращаясь в мир. (О моделировании отношения между предметом и знаком через удвоение самого знака, в связи с «повтором прекращенного повтора», ср. [Ужаревич 2004б: 118]).

inslav

4.2. Сделанность

Понимание художественного произведения как вещи получает у протоавангардистов и авангардистов с их революционным радикализмом вполне конкретное и серьезное значение: авангардисты были готовы творить не только новые вещи (польский поэт Тадеуш Ружевич вполне созвучен авангардистам, когда в одном своем стихотворении утверждает: «Поэт – творец новых вещей»), но и «новое небо и новую землю», то есть «новый мир» (вспомним хотя бы «Двенадцать» Блока, «Ладомир» Хлебникова, революционные поэмы Маяковского, «Инонию» Есенина, «Торжество земледелия» Заболоцкого; см. [Ужаревич 2004а: 301]). С другой стороны, то есть со стороны литературной теории, общеизвестен «ремесленный» подход русских формалистов к произведениям искусства. Виктор Шкловский, например, уподобляет литературоведа автомеханику (разбор литературного текста не отличается существенно от разборки автомобиля), а Борис Эйхенбаум делает установку на сделанность гоголевской «Шинели» (в своей известной статье 1919 года «Как сделана „Шинель" Гоголя»).

Несмотря на возможные сопоставления литературного текста и автомобиля, все же нужно сделать большое усилие, чтобы не отличить стихотворение от машины. Если определять *вещь* через ее функцию или предназначенность (а именно так мы поступаем в данной статье), тогда не должно быть сомнения в том, что художественное произведение следует отнести к другому онто-семиотическому уровню, чем вещь. Дело в том, что сами вещи являются частью мира художественных произведений (текстов, картин, зданий) – как в виде превращения в знаки (слова, имена, названия, изображения), так, иногда, и в форме готовых предметов. Разницу между вещью в действительности и вещью в искусстве можно определить, как мы уже отмечали, как разницу между «локальным» (конкретным, ситуативным, прагматическим) значением вещи и ее «мировым» (универсальным, эстетическим) значением. Зонт в реальности указывает на то, что *сейчас и здесь* (на улице) идет дождь; зонт в стихотворении или на картине указывает на *мир*, в котором идет дождь. В первом случае зонт, может быть, уже через полчаса не будет нужен, а во втором случае он останется навсегда как фактор, существенно определяющий пространственные и временные координаты данного художественного произведения, его атмосферу и ценностную систему. При этом он будет значимым как внутри самой художественной структуры (т. е. как внутритекстовой элемент), так и во «внешнем» пространстве и времени, т. е. в историческом и географическом измерении – среди реципиентов, в данной культурной среде, в искусствоведении и т. п.

4.3. Окультуренность

И вещь, и художественное произведение определяют состояние культуры, частью которой они являются. Любую вещь следует рассматривать как свернутую культуру. Ведь самая незначительная вещица указывает на уро-

inslav

вень технологии и техники, на вкусы, моду, изобретательность, открытость или закрытость культуры, которой она принадлежит. То же самое можно сказать о художественном произведении, понятом как вещь. Но здесь имеется и другое, более важное измерение, которое характеризует поведение художественного произведения в культуре. В связи с этим я укажу на два момента.

Во-первых, внутри самих художественных произведений кипит неисчерпаемая и неконтролируемая семантическая жизнь, которая действует как своеобразный генератор новых культурных ценностей и достижений. Конечно, художественные произведения могут быть предметом подражания и моды, но этим они не отличаются от культурных функций нехудожественных вещей (предметов). Во-вторых, произведения искусства являются не только существенными компонентами культуры, они одновременно и транскультурны в том смысле, что расширяют, а очень часто и трансцендируют культурные границы. Более того, они нередко отрицают, провоцируют, подвергают переоценке или даже разрушают существующую систему культурных ценностей. Не говоря уж об их переселении в другие языки и другие культуры (переводы, культурные трансферы, заимствования).

Стоит еще раз повторить: вещи – свернутая культура; художественные произведения – свернутые миры, микрокосмосы, в которых отражена природа большого, «внешнего» мира. С точки зрения отношения вещей к человеку они – его друзья, его помощники или любимцы; произведения же искусства – партнеры человека, его критики и, довольно часто, высшие проявления его творческих возможностей. С точки зрения образования (порождения) вещи являются результатом человеческого мастерства, а художественные произведения – в высших своих достижениях – плодом гениальности и напряженной духовной работы.

5. Заключение

Исходя из этимологической, логической и материальной связи *вещи* и *вещества*, я в данной статье сначала попытался указать на проблему порождения (возникновения) мира (Вселенной) как вещественного феномена («Почему Нечто, а не Ничто?»).

В отличие от космических и природных явлений, организмов или тел, а также в отличие от социальных, технических, архитектурных институтов, зданий и сооружений, вещи рассматривались мною как своего рода дополнение, улучшение или украшение человеческого тела: можно говорить о своеобразном их соматоцентризме. В этом смысле вещи – существенная часть человеческой культуры и быта.

Особенно интересной и важной представляется проблема соотношения вещей и *знаков*: любая вещь – потенциальный (или актуальный) знак, а любой знак – некоторая форма вещи, поскольку каждый знак обязательно вещественен и структурирован.

inslav

Не менее интересным является соотношение *вещи и художественного произведения*. В художественном произведении вещь сначала должна превратиться в знак, а потом она становится мировым явлением («мировой вещью»), поскольку референтом художественного произведения является не отдельный фрагмент действительности, а мир в целом. С другой стороны, это нисколько не мешает художественному произведению функционировать в культуре как вещь: книги, картины, скульптуры, здания становятся элементами бытового окружения и культурного пейзажа.

Эти размышления закончу афоризмом Равиля Алеева: «Вещи – место, хозяину – время» [Алеев].

Загреб,
7 сентября 2010 – 20 марта 2011 г.

ЛИТЕРАТУРА

Алеев – *Алеев Р.* Афоризмы. Интернет – http://www.aphorism.ru.

Библия – Книги Священного Писания Ветхого и Новогo завета. М., 2000.

Галкин 2001 – *Галкин Д. В.* Бодрийяр // Постмодернизм: Энциклопедия / Сост и ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, 2001.

Гараджа 1991 – *Гараджа А. В.* Бодрийар Жан // Современная западная философия: Словарь / Сост. В. С. Малахов, В. Н. Филатов. М., 1991.

Даль 1978 – *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. А – З. М., 1978.

Зенкин 2006 – *Зенкин С.* Вещь, форма, энергия (Русские формалисты и Дюркгейм) // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. Интернет – http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ze4.html.

Кузнецов 1998 – Большой толковый словарь русского языка / Ред. С. А. Кузнецов. СПб., 1998.

Лосев 2008 – *Лосев А. Ф.* Вещь и имя [1929] // Лосев А. Ф. Вещь и имя. Са́мое само́. СПб., 2008. Интернет – http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/vesch_im.php.

Лотман 2002 – *Лотман Ю. М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. Интернет – http://philologos.narod.ru/lotman/still-life.htm.

Степанов 1971 – *Степанов Ю. С.* Семиотика. М., 1971.

Топоров 1995 – *Топоров В. Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе (Апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Уёмов 1999 – *Уёмов А.* И. Язык тернарного описания как формализм параметрической общей теории систем. Ч. I. Интернет – http://www.philosof.onu.edu.ua/elb/uemov/ternar_1(rus).pdf.

Ужаревич 2004а – *Ужаревич Й.* Мир над миром. Проблема «двоемирия» в лирике Николая Заболоцкого // Russian Literature. 2004. № с. 297-311.

Ужаревич 2004б – *Ужаревич Й.* Проблема повтора прекращенного повтора // Dzieło literackie jako dzieło literackie / Red. A. Majmieskułow. Bydgoszcz, 2004.

Ужаревич 2007 – *Ужаревич Й.* Властелины временных колец (Число и событие как календарные принципы в литературе // Russian Literature. 2007. № с. 361–381.

inslav

Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Вещь [1950] // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. Интернет – http://www.i-u.ru/biblio/archive/haydegger_vesh/.

Чернейко 2005 – *Чернейко Л. О.* Семантический анализ метаимени предмет и смежных с ним // ПРО=ЗА 3. ПРЕДМЕТ (Материалы к обсуждению) / Ред. Н. В. Кузина. Смоленск, 2005.

Фарыно 2005 – *Фарыно Е.* Предметный мир (Общие положения) // ПРО=ЗА 3. ПРЕДМЕТ (Материалы к обсуждению) / Ред. Н. В. Кузина. Смоленск, 2005.

Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

Эмото 2006 – *Эмото М.* Послания воды. Тайные коды кристаллов льда. М., 2006.

Baudrillard 2001 – Baudrillard J. Simulacija i zbilja. Zagreb, 2001.

Foucault 2002 – *Foucault M.* Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti. Zagreb, 2002.

Goodman 2008 – *Goodman N.* Načini svjetotvorstva. Zagreb, 2008.

Hansen-Löve 1990 – *Hansen-Löve A.* Predmet – stvar – bez-predmetnost – postvarenje // Pojmovnik ruske avangarde / Ur. A. Flaker, D. Ugrešić. Osmi svezak. Zagreb, 1990.

Kalanj 2001 – *Kalanj R.* Predgovor. Postmodernistički vidokrug Jeana Baudrillarda // Baudrillard J. Simulacija i zbilja. Zagreb, 2001.

Menac 1979 – Rusko hrvatski ili srpski frazeološki rječnik / Red. A. Menac. Prvi dio A–N. Zagreb, 1979.

Passing, Scholz 2010 – *Passing K., Scholz A.* Leksikon neznanja. Pitanja na koja dosad nismo našli odgovor. Zagreb, 2010.

inslav

И. И. Свирида
(Москва)

Изменчивый имидж вещи

Поиски дефиниций – постоянный соблазн, возникающий при попытке очертить то или иное явление как отличное от других и вместе с тем дать о нем новое представление, в замысле более точное, чем все предыдущие. В круг явлений, вызывающих подобные намерения, входит вещь. Понятие *вещь*, очень емкое в своих значениях, относится к числу наиболее широких и неоднозначно раскрываемых, его содержание изменялось со сменой культурных эпох, философских школ, индивидуальных подходов. Вещь рассматривалась как субстанция, определяющая меру сущего, и как единичное проявление субстанции; в качестве материи и идеи она балансировала между полюсами вещественности и духовности, выступала как сакрум и артефакт, чтобы в заключение превратиться в главный объект потребления и стать симулякром своей собственной, истинной, сути. При этом высокий статус вещи сочетался с разными способами ее умаления, что легко прослеживается в тех значениях слова *вещь*, которые дает современный русский словарь синонимов (см. прим. 4).

В XX веке глобальные проблемы в большой мере явились результатом гегемонии потребительства, прежде всего в вещной форме. Однако одновременно вещь выразила себя также иначе, обнаружив свою значимость в процессе познания мира – во многих наиболее влиятельных философских и историко-культурных трудах именно через вещь раскрывался самый широкий круг проблем и явлений (Хайдеггер, Кассирер, Лакан, Котарбиньский, Барт, Башляр, Фуко, Топоров, Бодрийар, Деррида, Подорога…). Если кантовская интерпретация вещи в свое время углубила это понятие как трансцендентное, то основоположник экзистенциализма Гуссерль провозгласил: «Назад, к самим вещам!», имея в виду необходимость постигать сущность вещей, не растворяя их в сознании. Благодаря этому «вещи внезапно открылись как ненавистные, привлекательные, ужасные и приятные… [Гуссерль] вновь внедрил ужас и очарование в сами вещи. Он возвратил нам мир художников и пророков» [Сартр 1947]. Это позволило описывать, как рождается образ вещи в индивидуальном сознании, вплоть до «поэтики грезы» (Башляр).

Веществуя во всей своей вещественности в мире и культуре, вещь приобретает все новые значения и образы, формы и функции, пребывает

inslav

в процессе постоянной метаморфозы как универсального свойства культуры [Свирида 2009, 28–31], меняясь под рукой человека ее создающего или от взгляда и мысли на нее смотрящего[1]. Подверженная изменениям подобно живому организму, вместе с тем умеющая хранить традицию, в том числе собственную, вещь активизирует деятельность человека и меняет окружающий мир, сама принимает различные образы – вещный и виртуальный, вербальный и визуально-пластический, вещь может быть сработана или только изображена. Наполняя собой мир, вещь преобразует визуальную и утилитарно-практическую сферы, влияя и на духовную.

Вещь – явление универсальное, экзистенциально необходимое людям, поэтому основной набор бытовых предметов получил сходство у различных народов, подобно тому, как имеют его языки человечества. Появление того и другого было вызвано естественными потребностями – выразить себя (звук-восклицание, перешедший в слово), охранить (вещь-одежда), поддержать существование (пища). Креативность, которой наделен homo sapiens, является источником создания вещей. Сами они обладают иным даром – порождать знаки и образы. Благодаря этому безгранично расширяются масштабы присутствия вещи в мире и влияния на него.

Знаком может быть и сама вещь, и ее изображение, что это издавна наглядно используется в рекламе – сапожник мог поместить над своей дверью и сапог, и вывеску, на которой он нарисован. Посредством вещи возможно обозначить практически любую сферу человеческой деятельности, в том числе интеллектуальной и художественной, так как каждая связана с каким-либо инструментом, приспособлением, орудием или производит какую-либо вещь. Вещь – это материализованный, «овеществленный» продукт человеческой деятельности, а также ее знак. Она возникает не только на пограничье натуры и культуры[2], но и на пограничье творческой деятельности и человеческого труда, сотворенности и сделанности.

В процессе своего материального бытия вещь преодолевает собственную вещность, семантически выступая «элементом уже совсем иного пространства – не материально-вещественного, но идеально-духовного» [Топоров 1993: 70]. В этот момент перехода происходит важнейшая семантическая метаморфоза вещи – она превращается в знак. Не менее существенна для нее метаморфоза образная, которая осуществляется, когда она оказывается в художественном пространстве.

В Средние века вещь была отражением божественной истины. Как сакрализованная она служила посредником между землей и небом. Не оставив целиком этой функции, на рубеже Средневековья и Ренессанса *вещь*

---

[1] Статья ограничена обозначением лишь некоторых аспектов, связанных с общей проблемой метаморфозы вещи. Благодарю Т.В. Цивьян и М.Н. Соколова за прочтение рукописи статьи и полезные комментарии.

[2] Связь с природой определяется первоначальными материалами и протоформами вещи, а также функциями, диктуемыми ей природными условиями, что особенно очевидно в случае одежды.

inslav

изображенная, вспомнив свое античное прошлое, перешла из иконы в картину, из сакрального в эстетическое и мирское пространство. При этом картина могла обладать «оккультным рационализмом и мистической натуральностью» [Соколов 1999: 111]. Спустя два века насыщенной жизни вещи в искусстве как знака, чему в особенности способствовало барокко с его развернутой системой символов, аллегорий, метафор, двузначных концептов, вещь начала утрачивать свою иносказательность, а в натурализме позитивистского искусства второй половины XIX в. стала, по выражению А. В. Михайлова, «слишком» вещью. Ее знаковость и образность минимализировалась.

Отказ от того визуального предметного восприятия мира, на котором основывались ренессансная перспектива и классическое понимание вещи, декларировали кубизм и авангард. Это был еще один важнейший семантический сдвиг, отразившийся также во взаимоотношениях вещи и ее изображения. Кубизм означал «новый способ представления вещей» (Хуан Грис). «Не нужно даже пытаться подражать вещам, – писал Жорж Брак, – ...вещи в себе вовсе не существуют. Они существуют лишь в нас». Так искусство пришло к утверждению необходимости творить новое – идея, разрабатывавшаяся Ренессансом, которая стала хорошо забытым старым. Мера условности теперь должна была определяться лишь тем, как художник видит мир. Поэтому изображение и вещи, и человека можно было подвергнуть деконструкции, аналитически разбить на геометрические фигуры. Однако важнейшие изменения всегда происходят не столько с вещью, сколько с самим искусством, что кардинально меняет и ее ситуацию.

Вещь, Человек и Слово

Антропологизация гуманитарных исследований активизировала внимание к проблеме взаимоотношений человека и вещи. Согласно антропной гипотезе организации Вселенной, она возникла как приспособленная под человека. Тем более антропна вещь, которую человек сам создает для себя. При этом она социально многомерна и соотнесена с социумом не только через потребление, но и способна «транслировать человеческий опыт во времени и пространстве, перемещать человеческие силы по разным фазам социального процесса, сопрягать их, синтезировать, свертывать и развертывать в различные социальные формы» [Кемеров 1998].

Не обладая собственным мышлением и чувствами, вещь влияет на них благодаря сенсорности и визуальности – основным ее коммуникативным способностям. В результате осознания вещи человек как бы вторично создает ее, но в новом качестве. При этом она не меняет облика, необязательно теряя свою прагматическую функцию[3]. Раз сотворенная как визуально-

[3] В отличие от Хайдеггера, считавшего, что вещь – это то, что раскрывает себя в процессе использования, Бодрийар разводил понятия *обладать* и *употреблять*. Вещью он считал предмет, абстрагированный от своего практического предназначения [Бодрийар 1999: 96].

inslav

пластическая материализованная форма, вещь в процессе ее использования, обживания и осмысления получает различную семантику и образность, позволяя каждому открыть в ней индивидуальные смыслы, превратить нейтральную вещь *саму по себе* (как теперь все чаще переводится формула Канта *das Ding an sich*), в вещь *для себя*, если переиначить кантовскую формулу, в *свою* вещь. «Сделать что-либо своим "я", есть единственное средство достичь того, чтобы оно перестало быть вещью, – писал Х. Ортега-и-Гассет, <…> мы не можем сделать объектом нашего понимания <…> предмет, пока не превратим его в образ, в концепцию, в идею» [Ортега-и-Гассет 1991]. «Исчезая» как вещь, это *что-то* становилось внутренней идеей.

Создаваемая человеком для своих потребностей, молчаливо служащая ему, вещь приобретает над ним власть, вплоть до того, что способна полностью его поработить. Помогая человеку решать житейские проблемы, вещь также порождает их, захламляя жилище, город, весь окружающий мир. Контрастна судьба вещи, зависящая от человека, – она может превратиться в ненужную и вместе с тем, никак не меняя формы и вида, приобрести уникальную историческую ценность, стать классической, эталонной, оказаться в музее или на свалке, быть утилизирована или просто сожжена. Выбрасывание вещей, их предпраздничные аутодафе в народной традиции воспринимаются как обновление, залог будущего богатства. Не способная совершать какие-либо поступки, безотзывная, безотказная, пока человек сам не приведет ее в негодность, вещь вызывает у него самые разнообразные эмоции – в гневе он готов ее сознательно разломать, расколоть, уничтожить, хотя поводов для этого она не давала и выступает лишь чьим-то заместителем, компенсатором чужой вины. Вместе с тем человек заботливо ухаживает за вещью (в особенности, если она антикварная или памятная).

Вещь является идентификатором человека, служит знаком его личных и социальных признаков, участвует в его преображениях, ритуально сопровождая его на всех жизненных этапах, помогая в практических ситуациях и старясь вместе с ним. Заняв какой-то отсек памяти, вещь никогда окончательно не покидает человека и в любой момент способна актуализироваться в сознании. Вещи обладают свойством «сподручности», «вещи человеческого употребления – это самые близкие к нам, это собственно вещи»; если они не включены в мир человека, то они «безмирны» (Хайдеггер). «Вещь… всегда „под рукой", и настолько близка, насколько это возможно» [Подорога 2006]. Созданная «человекосообразно», она «оказывается способной, подобно проводнику, вести человека, как бы вступая с ним в диалог», благодаря чему «перерастает свою „вещность" и начинает жить, действовать, веществовать в духовном пространстве [Топоров 1993: 79–80]. Вещь становится участником, рассказчиком, летописцем человеческой жизни, ее памятью.

Посредником между вещью и человеком выступает слово. Язык «означивает» вещи и благодаря их наименованию «впервые изводит сущее

inslav

в слово и явление» (Хайдеггер 1993). Название замещает вещь в процессе коммуникации. Вместе с тем оно создает «ту особенно тесную и интимную связь между обозначающим словом и обозначаемой вещью, которая характерна, прежде всего, для „вещного" пласта структуры мира» [Топоров 1993: 70–71]. В описании раннего Мандельштама «живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [Мандельштам 2002].

Человек может вступить в контакт с вещью, даже не зная ее имени, как в случае вещи исторической, редкой, экзотической. Вещь может быть по-разному названа, получить множество имен. Она тесно сживается с именем собственным мастера, ее сделавшего, которое выступает как дополнительное к ее родовому именованию, иногда сохраняя его только как подразумеваемое – *он играет на* [скрипке] *Страдивари*. Это также имя владельца, пользователя (*скрипка Паганини*). Мастер и владелец – основные действующие лица в судьбе вещи, которые налагают на нее индивидуальный отпечаток, их имена порождают ассоциативный ряд, связанный с их носителями, а если они фигуры выдающиеся, то и со стоящими за ними мифами, легендами (похищающий вещь злодей обычно остается маргинальной, чисто акциональной фигурой). Путем опосредованных наименований вещи сам ее автор может как бы превратиться в вещь – например, картину в раме (*этот Ренуар плохо повешен*). Часто только контекст позволяет понять, идет ли речь о человеке или рояле (*в комнате стоял расстроенный Блютнер*). Возникает лексическая двусмысленность, которая постоянно сопровождает вещь, о чем еще ниже.

Имя собственное (человека, литературного персонажа) неоднократно давало начало новой разновидности вещей, что происходило особенно часто в XVIII в., в частности, в кулинарии (*boeuf à la Stroganoff, сэндвич* – от имени графа Сэндвича), в моде, когда какое-либо известное лицо задавало ей тон (до сих пор можно купить плащ *макинтош*, какой носил выдающийся английский химик). Плащ *альмавива* уже не употребляется, хотя герой Бомарше и Россини не забыт, но все знают шляпу *широкий боливар*, которая слилась с пушкинской рифмой и образом Онегина. Даже разновидности пластического искусства получали название от имени собственного, как, распространившийся в XVIII – XIX вв. вырезной силуэт (от имени его первой модели – французского генерального контролёра финансов Э. де Силуэтта).

Посредством слова человек, его менталитет наделяется вещными свойствами, появляется также физическое отождествление человек – вещь. Это еще одно проявление пограничности ситуации человек/нечеловек, которая возникает в пространстве культуры [Свирида 2009: 217–231]. Лексика, соединяющая человека с вещью, имеет чаще негативный характер, как, например, употребляемая для обозначения его умственной огра-

inslav

ниченности (*вот дубина*!), хотя кто-то может превратиться в кладезь мудрости. Вещь обычно не обладает самостоятельным движением, отсюда прозвище малоподвижного человека – *чурбан*, *шкаф*. В бытовом сознании вещь не ассоциируется с одаренностью, звучанием вокального голоса, поэтому исполнение под фонограмму назвали очень «вещным» словом *фанера*.

Перевоплощения, которые могут носить взаимный характер, происходят не только посредством слова, но и визуально-пластически. Вещь часто принимает антропоморфные формы (например, керамические кружки в виде человеческой головы, иногда портретной), а человек – вещные. Всякая геометризация человеческой фигуры в пластических искусствах неизбежно сближает ее с вещью как структурированным объектом, что может получить гротескный вид. Иногда сама жизнь порождает гротеск, что запечатлено и даже подчеркнуто Питером Брейгелем Старшим в картине *Калеки* (1568. Париж. Лувр), в которой инвалиды как бы срастаются в одно целое с их деревянными протезами, а одного из нищих художник обобщенно изобразил со спины, лишив его укороченную фигуру человеческих очертаний.

Превращения человек – *вещь* часто носят игровой характер, что непосредственно используется в театре, театральных костюмах, а также в карнавальных ситуациях. Согласно представлениям, вещью как таковой играют не только дети и взрослые, но и животные, что зафиксировалось в языке (приговор «мышка, мышка, поиграй да отдай»).

Лотман относил оппозицию «слово – вещь» к «основным семиотическим образующим всякой культуры», имея в виду вещь «в ее реальности, противопоставленной знаковости как таковой». [Лотман 1996: 6–7]. Так, одним из основополагающих признаков футуризма стало сближение слова и вещи, стремление сделать слово вещью, а вещь – словом. Через отношения слово – вещь осознавались и выражались также отношения вещь – произведение искусства. Лексема *вещь*, приобретшая смысл философского понятия (*res extensa и res cogitans* Декарта, кантианская *das Ding an sich*), активно функционировавшая также в бытовом языке, обросла множеством синонимов, которые вступали между собой в противоречие, были по сути антонимами[4]. Эти синонимы могли сближаться и расходиться, поразному они соотносятся в различных языковых стратах, коммуникативных ситуациях, культурной среде.

С вещью связаны также весьма редкие языковые явления, имеющие, однако, далеко идущие последствия. Так происходит в случае *энантиосемии* – внутрисловной антонимии, согласно которой уже не группа антино-

---

[4] Это «вещица, нечто, что-то, предмет, материя, материал, безделушка, объект, штука; произведение, труд, работа; фитюлька, фиговина, чуча, плод трудов, сочинение, фигня, хреновина, создание, штуковина, плод вдохновения, херовина, штучка, штукенция, лэйбл, опус, хреиь, шмотулина, фигулька, шмудак, хренотень, шмука, писание, поделка, шняга, творение, хреномать, изделие, детище, лалара, вещичка, чертовщинка, наворот» [Словарь синонимов].

inslav

мичных синонимов, а одно многозначное слово заключает в себе противоположные смыслы, что ведет к их расшатыванию. В результате такого словоупотребления вещь «теряет свою вещественность, становится вещью беспредметной и неосязаемой, утрачивает как раз те признаки, которые и делают ее *вещью*», а сочетание в вещи «предельной конкретности и осязаемости с неопределённостью, неосязаемостью, с тем, что вещь как бы уходит сквозь пальцы, метаморфоза *вещи* – через *нечто* в *ничто* – представляет бесценный материал для превращения в искусство, в литературу» [Цивьян 2001: 125–126].

Некоторую визуальную аналогию этому вербальному явлению можно обнаружить в искусстве, в самой вещной ткани живописного полотна, фактуре краски, что вызывает соответствующие визуальные эффекты. Благодаря непосредственному соприкосновению противоположностей – камня и свето-воздушной среды – в ее ауре готические соборы на полотнах Моне буквально на глазах утрачивают вещественность, из *нечто* превращаясь почти в *ничто*. Это можно наблюдать, переходя взглядом от одного из тридцати изображений руанского собора к другому. Вещественной предметности постепенно лишаются изображения на полотнах Кандинского, где, по выражению художника, они растворяются в «импрессиях» и импровизациях.

Вещь и изображение

Наряду с человеком и миром природы, вещь – постоянный и важнейший объект искусства. В его произведениях она всегда занимала значимое и экспонируемое место. В иконе вещь выступала сакральным символом. Появляясь в изображениях святых как их атрибут, композиционно и семантически она становилась средоточием сакральной сути библейских сцен. В этом отношении по степени обобщения, концентрации духовной энергии уникальна чаша в *Ветхозаветной Троице* Андрея Рублева. В дальнейшем убранство стола в изображении этого сюжета постоянно расширялось, в иконах XVII в. в него включались объекты, как связанные с его сакральной иконографией (хлеб, рыба, лоза), так и несвязанные, подобно вилкам в *Троице Ветхозаветной* Тихона Филатьева (1700 г. Успенский собор Московского Кремля), которые на Руси получили негативную семантику. Так вещь осуществляла экспансию в качестве бытового предмета, становясь, по выражению В. Н. Топорова, «богооставленной». Однако во всем, что касалось пищи как явления экзистенциального, сакральное и мирское окончательно не разъединялись. Еще в натюрмортах Шардена простая деревянная доска стола, как и белоснежность скатерти позволяют вспомнить о древнейшей близости стола и алтаря, трапезы и жертвы. Не случайно у одного из его натюрмортов появилось название *Белая скатерть* (1731–1732. Чикаго. Художественный институт). Сакральное начало присутствует и в шарденовских жанровых сценах (*Молитва перед обе-*

inslav

Тихон Филатьев. Троица Ветхозаветная. 1700 г. Успенский собор Московского Кремля

дом. 1744. Государственный Эрмитаж)[5]. Подобная символика не закладывалась программно, она вытекала из мировосприятия мастера, переходя в образный строй его произведений.

Тот «бунт вещей», который в XV–XVI вв. совершился в нидерландском и немецком искусстве благодаря Босху, Брейгелю, Гольбейну, Арчимбольдо и был связан с родившимся тогда жанром натюрморта [Данилова 2005: 154], вышел также за его пределы. Он происходил и в религиозных, аллегорических, морально-нравоучительных композициях, портрете. Арчимбольдо уподоблял портреты фруктово-овощному или «вещному» коллажу (*Библиотекарь*. 1565).

[5] В древнерусском и церковно-славянском языках слово *трапеза* обозначало и саму пищу, и стол, за которым ее едят, и алтарь (лат. *altarium*, жертвенник) – возвышение для принесения на нем жертв Богу (напр., 2 Пар.: 26, 16; Пс.: 50, 21; 83, 4). [Фасмер].

inslav

Ж.-С. Шарден. Белая скатерть. 1731–1732. Художественный институт. Чикаго

Джузеппе Арчимбольдо. Библиотекарь. 1565 Люксембургский музей. Париж

inslav

«Бунт» проявился и в виде анаморфозы, которая представляет собой разновидность геометрического построения фигуры, ведущую к деформации изображаемых объектов. Ю. Балтрушайтис писал о ней как «о технической курьезности, но отчасти и как о поэтике абстракции, о мощном механизме оптической иллюзии, о философии обманчивой … действительности» [Балтрушайтис 1945: 71]. Все эти отходы от нормы способствовали развитию индивидуального начала в искусстве.

Математически точно разработанная ренессансная прямая перспектива была рассчитана на непосредственное восприятие глазом конкретного человека, неподвижную точку зрения и единую точку схода на линии горизонта. Это позволяло дать иллюзионистски точный образ окружающего пространства, а также вещи. Благодаря анаморфозе стало возможным воспроизводить изменчивость мира, «управлять» его образом, искажая его с той же математической точностью, с какой выстраивалась перспектива, а изменив положение смотрящего и направление его взгляда, возвращать окружающему пространству и наполняющим его предметам прежний, упорядоченный согласно прямой перспективе вид. Художников того времени интересовал такой способ построения пространства и объема, изменяемых по собственной воле. Они могли создавать у зрителя пространственные иллюзии, уменьшая расстояние, отделяющее его от объекта или манипулируя пропорциями объекта, ракурсами его изображения. Представить трехмерность вещи, зрительно расширить пространство также стали одной из их целей. Такие отступления от нормы способствовали утверждению личностного самовыражения в искусстве.

Ренессансный человек стремился управлять миром, занимаясь также магией, что придало изображению вещи в алхимических сочинениях немиметический характер. Ее стремились показать не как готовую вещь, а в процессе ее магического становления, трансмутации [Chojecka 1991: 86]. Увлечение подобными практиками сопровождало переход от объективно-онтологического к субъективно-антропологическому пониманию вещи и выступало одной из форм познания мира наряду с накоплением знания, приведшего к появлению ренессансной эрудиции как особого типа этого знания. Объектом изучения и изображения стали не вечные субстанции, а изменчивые умопостигаемые признаки вещи [Гайденко 2005]. Картина мира, в прямом и переносном смысле – как его изображение, а также интерпретация, приобрела неустойчивость. По-разному проявляющаяся, в маньеризме она стала одним из его характерных признаков.

Сегодня посетитель Национальной галереи в Лондоне воспринимает как курьез анаморфозу в двойном портрете Ганса Гольбейна Младшего *Послы* (1533). Сначала он недоуменно пытается понять, что изображено на переднем плане картины, а затем, следуя указаниям музейной таблички, встает на скамеечку, которая расположена сбоку от живописного холста, направляет взгляд как бы параллельно ему и в результате видит на нем череп. Тайное превращается в явное. Так оказался представлен мотив *memento mori*.

inslav

Искаженную, подвергнутую деформации вещь можно было увидеть также посредством конусообразного зеркала, которое, как каждое зеркало, служит посредником между глазом и миром. Однако, если благодаря своей основной отражающей функции обычное зеркало воспроизводит облик окружающего пространства более четко прорисованным, а пространственно-геометрические формы точнее выстроенными, то зеркало вогнутое или выгнутое меняет их очертания. Такое зеркало становится не просто изображенной вещью, а действенным инструментом формирования пространства картины, композиционного и семантического, что Фуко продемонстрировал своим знаменитым анализом полона Веласкеза *Менины*. Вместе с тем каждое зеркало, введенное в композицию картины, может выявить *зримость незримого* – то, к чему стремились художники Ренессанса [Соколов 1999: 75–83]. Анаморфоза же служит тому, чтобы создать *незримость зримого* и посредством специальных приемов открыть его присутствие только посвященным[6].

Особым видом изображения вещей явился натуралистичный до иллюзионизма *trompe l'oeil* (фр., дословно *обмани глаз*; рус. – *обманка*). Истоки иллюзионизма – в античности, что засвидетельствовал, в частности, Плиний Старший, рассказывая о картинах Зевксиса (птица, клюющая нарисованный виноград) и Паррасия, с картины которого Зевксис пытался откинуть занавес, написанный на ней этим его соперником. В новоевропейское искусство иллюзионистские приемы ввел Джотто (фрески Капеллы дель Арена, также Скровеньи, в Падуе. 1300–1303).

Первым trompe l'oeil нового времени принято считать полотно Якопо де Барбари, в дальнейшем получившее название *Натюрморт с куропаткой и железной перчаткой* (1504. Мюнхен. Старая Пинакотека). Очевидной обманкой здесь является только изображение записки, прикрепленной булавкой к стене[7]. Птица же и перчатки предвосхищали охотничий натюрморт. В результате от этой композиции Барбари можно проследить две линии. Одна шла к собственно натюрморту, достигшему вершины в живописи Караваджо.

Другая линия – культивирование известного с древности иллюзионизма – привела к распространению trompe l'oeil. Такие композиции были сродни интарсиями (инкрустациям), а также иллюзионистским росписям, которые появились в итальянских интерьерах XV в. и широко распространились в европейской церковной и светской архитектуре в XVII в. Натуралистический иллюзионизм, свойственный им, означал некий предел в эволюции миметического принципа. Он удваивался в обманках, воспроизводивших произведения искусства, а «цитируемые» произведения формально

---

[6] В настоящее время этот принцип неожиданно актуализировался и применяется в 3D технологии в iPad для тех же игр с пространством, что и много веков ранее.

[7] Лист бумаги, книжный или нотный, с рисунками, гравюрами, надписями, станет излюбленным мотивом таких композиций. Чтобы подчеркнуть их объемность, они изображались помятыми, с загнутыми углами или полусложенными, как в данном случае.

inslav

Якопо де Барбари. Натюрморт с куропаткой и железной перчаткой 1504. Старая Пинакотека. Мюнхен

Караваджо. Корзина с фруктами. 1596. Милан, Пинакотека Амброзиана.

inslav

выступали как «текст в тексте», семантически и образно в большинстве принципиально отличный от своего нового обиталища.

Обманка обычно представляла собой набор предметов, равных по своему значению, как, например, пачка опломбированных конвертов в картине Корнелиуса Гийсбрехта *Quodlibet (*лат. *любой*; 1675. Музей Вальрафа Рихардса. Кельн). Такой принцип построения текста в литературе был назван *перечнем*, *реестром*, *каталогом* вещей [Цивьян 1995: 658]. Такое равенство объектов существует и в натюрморте, где все предметы обычно выписаны с одинаковой тщательностью, располагаются в основном на первом плане и лишены каких-либо иерархических признаков. Однако иногда это «равенство» все же нарушается. Так происходит у Л. Дабо в композиции с изображением произведений искусства, среди которых центральное место занимает гравированный портрет Александра I.

Лоран Дабо. Trompe l'oil с гравированным портретом Александра I. Сотсби Олимпия. 2006

inslav

В России начала XVIII в. иллюзионистские изображения приобрели вид так называемых обрезных фигур, имитировавших вещи, в особенности часто книги, переплеты, корешки и обрезы которых раскрашивались, а по контуру книги вырезались, что в результате создавало впечатление, будто они сложены в стопку [Болотова 1989: 46, 470]. Так доказывалось присутствие здесь «реальной» вещи, хотя в действительности эти фигуры не имели объема. Повышенное внимание к переводу двухмерного объема в трехмерный, освоение объемного построения вещи в то время было актуальной задачей русского искусства.

Аналогично тому, как бытовое сознание, склонное к натуралистическому видению мира, ищет в изображениях вещи, природы, портретируемой особы их идентичность с прообразом, моделью, так оно не предрасположено различать вещь и ее изображение, желая их полного подобия. По словам Хайдеггера, «искать в творении <…> действительность, это превращать творение в некое изделие <…> снабженное прилепившейся к нему эстетической ценностью». Чтобы избежать этого, нужно обладать не просто зрением, но и соответствующим видением. Если для феноменологов «отображающая функция искусства», сходство образа и модели не являются чем-то существенным [Хаардт], то в целом правдоподобие оказалось чрезвычайно дорого человечеству – оно дает наглядное удвоение мира, создает представление об устойчивости микрокосма, чего людям не хватало во все века. Эта склонность имела древнюю генеалогию, восходя к времени, когда существовала вера в ритуально-магическую идентичность изображения и его прообраза. Показательно, что после деструктивных тенденций модернизма и постмодернизма, глаз как бы истосковался по вещи, и в последние десятилетия *trompe l'oeil* переживает свое возрождение, меняя облик не только интерьеров и отдельных зданий, но и играя значительную роль в урбанистических проектах, влияя на окружающее пространство, как во французском Бресте[8].

Вещь в жизни и в искусстве разделяет еще один зазор – между намерением художника и восприятием его зрителем, о чем свидетельствует ситуация дадаизма, который вновь, как и реализм середины XIX в., хотел сблизить вещь в искусстве и вещь в действительности, но иным способом. Художники дада доводили это до шокового эффекта, как в случае композиции Марселя Дюшана *Фонтан* (1917. *Филадельфия.* Музей Искусств) и коллажей Курта Швиттерса, в которых он объединял различные отбросы.

Однако и в таких случаях не наступает ожидаемый эффект: вещь в пространстве художественного текста не остается *действительной* вещью, а превращается в эстетический объект, образ и знак. По известным словам Дюшана, своими работами он «замышлял попугать эстетические небеса <…> Я бросил им в лицо сушилку для бутылок и писсуар как вызов, а они теперь восхищаются ими как чем-то эстетически прекрасным». В резуль-

[8] Об интересе к этой области свидетельствовала и выставка «Обманы и иллюзии. Пять веков живописи Trompe l'Oeil» в Национальной галерее искусств в Вашингтоне (2002).

inslav

Марсель Дюшан. Фонтан 1917. Музей Искусств. Филадельфия.

тате в выставочном зале появился изъятый из обычной обстановки серийный «готовый объект», реди-мейд (англ. *ready made*), который превратился в произведение искусства только благодаря тому, что изменилась его коммуникативная ситуация, что он стал экспонатом и обрел зрителей. Это открыло возможность тиражировать такого рода работы без потери идентичности. Уникальность произведения искусства, что всегда отличало его от вещи, потеряла значение. В настоящее время она все чаще оказывается и вовсе упраздненной, что символически обозначил акт роспуска комиссии по аутентификации наследия Энди Уорхола, которая занималась борьбой с неавторизованными повторениями его произведений.

Вещь неизменно сопровождала человека в портретах. Однако ее почти не видно в «портретах вождей» советского периода, изображение которых изымалось из бытовой реальности (однако трубка и Сталин были идиоматически неразделимы). Как минимум в портрете почти всегда была одежда, но часто и другие вещественные объекты, которые участвовали в означивании персоны. Позднее вещи послужат раскрытию индивидуального

Ганс Гольбейн Младший Послы. 1533. Лондон. Национальная галерея.

inslav

образа. Пока же сам человек приобретал вещные признаки, на него переносились принципы репрезентации вещи. В этом отношении показателен польский сарматский портрет, который был носителем не только персональных признаков (они передавались посредством натуралистической фиксации черт лица), но и знаком принадлежности к шляхетскому сословию. Это был портрет парадный, экспонировавший свою модель во всей ее значительности (Неизвестный художник. Портрет польского посла Кшиштофа Збараского. 1627. Львов. Картинная галерея). Такой тип изображения был свойственен также портретам рядовых представителей шляхты, что было знаком ментально и юридически узаконенного внутрисословного равенства.

Исследовательница сарматского портрета Л. И. Тананаева, анализируя отличия западноевропейского барочного портрета, проникнутого внутренним движением, и статичных сарматских «контерфектов», писала о последних, что персоной такого портрета был человек, «никогда не проявлявший ни тени живого чувства в своих действиях и находившийся как бы вне реального времени и пространства»[9] (Тананаева 1979: 232). Подобный способ репрезентации позволяет сблизить этот портрет с характером натюрмортного представления вещи (см. ниже). Как вещь, так и человек в обоих случаях предстоят. Его фигура заполняет все поле холста, в безмолвии застыв на фоне, производящем впечатление скорее нейтрального, хотя он часто украшен занавесом. Однако драпировки не сообщают ему традиционную для барочных портретов динамику. Лишь иностранные мастера, работавшие в Польше, как отмечено в цитированном исследовании Тананаевой, придавали фону заметную глубину, а пространству портрета – свето-воздушную среду. В портретах, выполненных польскими художниками, прежде всего цеховыми, она отсутствовала, как и в натюрмортах, – «мертвой натуре» воздух был не нужен по определению, шляхтич же, изображенный в портрете, «дышал» вечностью, для которой позировал. Каждый такой контерфект был предназначен, прежде всего, для родовой галереи портретов людей разных поколений, которая включала мало отличающиеся портреты, которые были написаны при жизни и посмертно. Ощущение вещности изображений усиливали одежды, изображавшиеся неподвижно. Выписанный со всей тщательностью богатый орнамент тканей (часто они были восточного происхождения) накладывался на застывшие складки. Вся это статика подчеркивала репрезентативный характер портретов и достоинство портретируемых.

Вещный жанр. Пространство и время натюрморта

На рубеже позднего Средневековья и Возрождения художественное пространство картины начало заполняться вещами окружающего мира, в том числе бытовыми, лишенными сакрального ореола и символики. Вещность

[9] konterfekt (польск. устаревш.) портрет, изображение от ср.-в. лат. *contrafactus* (от лат. *contrafacere* подражать, подделывать).

inslav

Неизвестный художник. Портрет Яна Жевуского. 1-ая пол. XVII века. Олеск

inslav

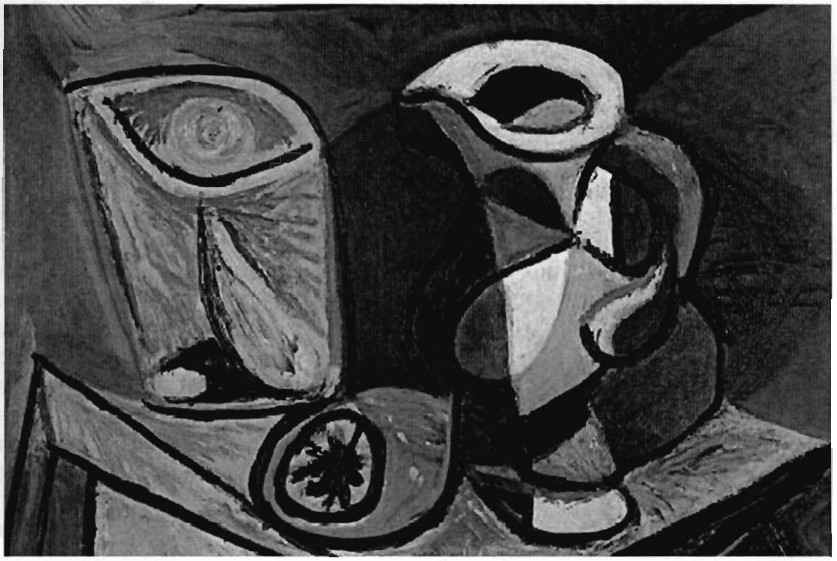
вещи с многообразием ее форм, фактуры и цвета привлекала глаз художника и зрителя, предоставляла свободу для выражения многообразия чувственного восприятия, противопоставляемого господствовавшей до того времени умозрительности. Вместе с тем пространственная определенность вещи делала ее интересным объектом для геометрических перспективных построений, для выявления соотношений между различными объектами, что было примечательной чертой мышления новой эпохи. Вещь привлекала и присущей ей множественностью признаков. Поэтому неудивительно, что подобно человеку и природе, которые в искусстве Возрождения получили особые формы «самовыражения» – портрет и пейзаж, вещь также вызвала к жизни свой особый *вещный* жанр. «Какая это странная живопись – натюрморт: она заставляет любоваться копией тех вещей, оригиналами которых не любуешься», – писал Паскаль. Вещь в художественном пространстве и в пространстве действительности всегда выступали как разные вещи.

Для Караваджо вещь впервые стала столь же важной натурой, как изображение человека и природного ландшафта, что a priori нарушало еще окончательно не воцарившуюся академическую иерархию жанров. При этом Караваджо не прибегал к сакрализации или каким-либо другим способам подтвердить значительность вещи, кроме как энергично овладевая натурой посредством своей кисти. Такие свойства его манеры изображения, как «сгущение материальной реальности», «иллюзорная свето-теневая оптика», «особенная объективность художественного видения», зрелищность [Свидерская 2001:145–156], предназначали его к закрепленной за ним в истории искусства роли «первого современного художника» и в сфере натюрморта.

По определению, натюрморт не предполагал присутствия в нем ни человека, ни природы в ее «живом» виде, что не исключило их появления. Однако главными «натурщиками» живописцев, по выражению Б. Пастернака, здесь стали вещи. Неподвижность делала их идеальными в этом отношении, так как художники получали возможность полностью распорядиться натурой. Если писание пейзажа зависит от сменяющихся состояний природы, что, правда, может стать самостоятельной темой для художников (Хокусай. *36 видов горы Фудзи*; Клод Моне. Циклы *Стога сена*, *Руанский собор*), то в натюрморте художник и в этом отношении полностью владеет ситуацией – не только подбором предметов, но и их освещением, композицией, произвольно «расставляя» вещи в пространстве мастерской и холста. Вещь также не пассивна – она требует узнаваемости ее формы и материала. При этом он может никак не имитироваться, а быть угадан лишь по форме вещи, даже в ее разложенном на геометрические фигуры виде, как в случае керамического кувшина у Пикассо.

Многообразие и многозначность мира вещей, их неразрывная связь с человеком и природой сделали натюрморт не только картиной повседневной, окружающей жизни, но также позволили передать через вещь более

inslav



Пабло Пикассо. Кувшин и стакан. Музей Шпренгеля. Ганновер

общие представления о мире – все это определило значительные различия итальянского, испанского и голландского натюрмортов. Особенности последнего как наиболее развитого, обладающего широко разработанной символикой и выработавшего целый ряд разновидностей, в ряде случаев оказываются не вполне оправданно определяющими в общих характеристиках, которые даются натюрморту. Между тем наряду с общими чертами, даже в пределах разновидностей голландского натюрморта, заметны отличия, касающиеся состава предметов, пластической формы и семантики, что имело исторические и геокультурные предпосылки и, не в последнюю очередь, было связано с занятиями местного населения. Так, художники Гааги с ее морским промыслом совершенствовались в изображении рыб и других обитателей моря, грудами выложенных на портовых базарах, университетский Лейден создал «ученый» натюрморт типа *vanitas* и *memento mori*, а более демократичный Роттердам – «кухонный» натюрморт; наконец, самый перспективный вид голландского натюрморта – «завтраки» – возник в Харлеме [Кузнецов 1984].

Название вещного жанра определилось не сразу. Оно не является столь же четким, как *портрет*, *пейзаж*. Однако и в этом случае проявилась интимная связь «между обозначающим словом и обозначаемой вещью», если напомнить слова Топорова. Термины, обозначающие вещный жанр, оказались связаны с его сущностью, а не просто темой, отражая также трактовку категории времени в этом жанре. Впервые специальное именование

inslav

композиций, состоящих из вещей, появилось в сочинении Джорджо Вазари «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев…». Он назвал их *cose naturali* (натуральные вещи), что конкретно связывалось с изображением кистью растительных и животных мотивов (их открывателем Вазари считал Джованни да Удине, который был также мастером гротесков).

В Испании за натюрмортом утвердилось название *бодегон* (исп. устар. *bodegon*, трактир, харчевня), в котором уличные, трактирные сцены сочетались с изображениями соответствующих бытовых вещей, но в дальнейшем это название осталось и за собственно натюрмортами. В нидерландском языке появился термин *stilleven* (тихая / неподвижная / безмолвная жизнь, неподвижная натура), который во второй пол. XVIII в. перешел в английский (*Still-life*) и немецкий (*Stilleben*, в немецких толковых словарях расшифровывается как «художественное изображение групп безжизненных предметов»). Во Франции в конце XVII в. такие композиции начали называть *nature morte* в связи с тем, как можно предположить, что полотна французских художников тогда изображали действительно мертвую натуру, преимущественно охотничьи трофеи, которые добывали и они сами, как Александр Франсуа Депорт, участвовавший в охотах польского короля Августа II и Людовика XV. Дидро в «Салонах» употреблял понятие *natures inanimées* (*pl.* неодушевленная природа).

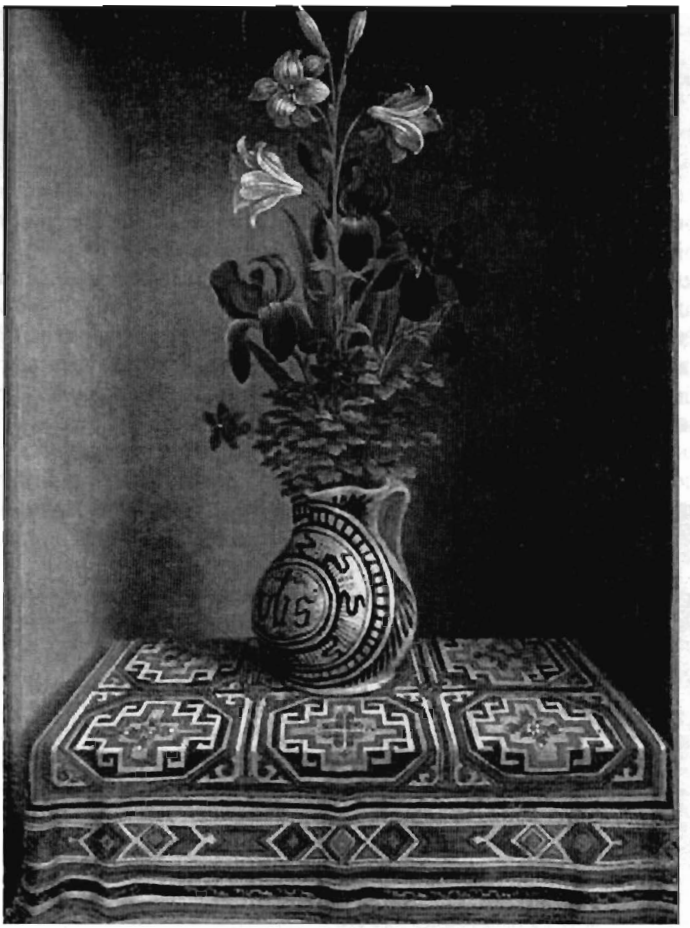
В натюрморте сформировался особый тип пространства, в котором вещь пребывает также в особом времени (ее «бездвижность» не означает их отсутствия). «Вещь есть пространство, вне коего вещи нет», – писал Бродский («Натюрморт». 1992). Но и пространства нет без вещи. Оно «приуготовано к [ее] восприятию <…> Абсолютная неразличимость <…> пространства развертывает свое содержание через вещи» [Топоров 1983: 279]. В быту вещи расставляет сама жизнь. В натюрморте пространство полностью концептуализировано. Даже натюрморт с цветочной вазой на столе или в нише обычно искусно скомпонован, чему ранний образец *Ваза с цветами* Ганса Мемлинги (около 1485. Мадрид. Музей Тиссен-Борнемисса), одного из создателей такого рода композиций, в дальнейшем появлявшихся бесконечной чередой. Вещь, попавшая на холст, говорит не о себе и своих функциях, а прежде всего о мире, в котором она бытует, служа его знаком.

Само помещение натюрморта обычно небольшое и замкнутое, рассчитано только на масштаб вещи, в нем она должна *поместиться* – человек там не мог бы ни сидеть, ни стоять, ни дышать. Хотя он только что покинул расположенный там и заставленный едой стол, не допив вино, которое осталось в бокале, в пространстве собственно натюрморта его трудно представить. Оно не только ограничено малым размером, но и изолировано от свето-воздушной среды. В нее обычно погружены вещи в интерьерной живописи XVII в., как у Вермеера Дельфтского, это свойственно ей и в эпоху бидермейера. В таких интерьерах уютно и человеку, и вещи, в чем их отличие от жанра натюрморта. К «интерьерному типу» можно отнести сце-

inslav

ны, изображенные в садиках при доме, которые служат непосредственным продолжением его интерьера. Здесь обычно бытует женщина. Она появляется также в картинах, которые возникают на пограничье жанра и натюрморта, в полотнах, изображающих лавки со снедью, рынки, переполненные морскими или сельскими продуктами. Чаще дородная, она воспринимается, как и изображение всех этих плодов, знаком плодородия и изобилия.

Метафизически видели вещь испанские художники, выстраивая в ряд, как на авансцене, сосуды разной формы и цвета, давая возможность каждо-



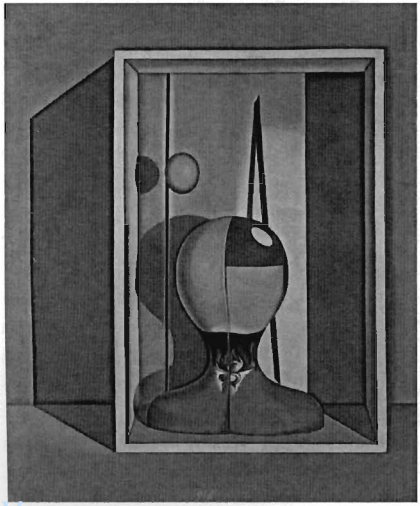
Ганс Мемлинг. Ваза с цветами. Около 1485. Мадрид, Музей Тиссен-Борнемисса

inslav

му из них обнаружить свое собственное бытие, предстать воплощением сущего и наряду с этим экспонировать в особой форме, орнаментике, материале и цвете, фактуре поверхности (лощеной или матовой) индивидуальный характер своей вещности. Так изображены глиняные вазы с ручками, предназначенные, вероятно, для подачи вина и одна металлическая чаша в натюрморте Федерико Сурбарана *Четыре сосуда* (1636. Мадрид, Прадо). Они застыли, словно использование этой посуды не предполагалось ни в прошлом, ни в будущем. Однако замерли они в активных позах, некоторые из них благодаря ручкам напоминают подбоченившиеся фигуры. Их энергичный «жест» удивительным образом как бы повторяет *Водоноска* Гойи, обхватив рукой тулово большого глиняного кувшина (1810. *Музей* изобразительных искусств). Есть в ней и уверенная устойчивость сурбарановских сосудов – испанская школа особенно внимательно хранила традицию.

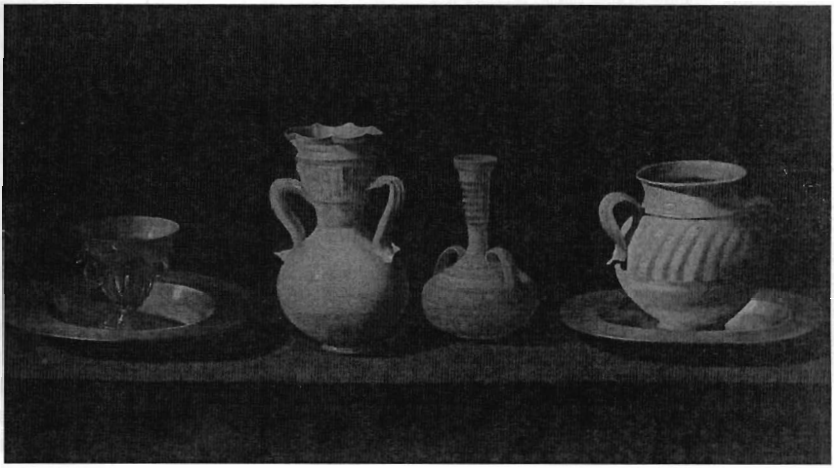
Отголоски ее можно найти еще у Джорджо Моранди, столь же естественно располагающего свои вещи, которые, как и у Сурбарана, достойно сосуществуют в своей самостоятельной независимости и самоценности. Это была умопостигаемая метафизика простой будничной вещи, перенесенной в особое отчужденное пространство и время натюрморта (серия *Бутылки*), и лишь искусный колорит Моранди придавал такой вещи индивидуальность.

Голландский натюрморт только частично удовлетворялся метафизической демонстрацией вещи. У голландцев она приобрела дополнительные смыслы, зашифрованные в символах и аллегориях, что различно предстало в многообразных тематических группах натюрморта. Специфичны ком-



Джорджо Моранди. Метафизический натюрморт с манекеном. 1918. С.-Петербург. Государственный Эрмитаж

inslav



Федерико Сурбаран. Четыре сосуда. 1636. Мадрид, Прадо

позиции с участием человека, иногда благодаря цветам и обрамлению принимающие характер эпитафии. Контрастно иногда встречающееся соединенные «мертвой натуры» с изображением живого природного ландшафта. В каждом таком случае сходные признаки воспринимаются в соответствии с контекстом.

Натюрморт утверждает стабильность вещей – «И стоят графины кремлем на ткани», переводил Бродский визуальный образ в вербально-архитектурный («Натюрморт». 1992). Бокалы тонкого стекла в натюрмортах не разбиваются; не коснувшись их, рядом упал тяжелый металлический сосуд. Отсутствие движения, свойственное натюрмортам, означает отсутствие в них и быстротечного жизненного времени, и цикличного природного – изображенные в вазах срезанные цветы постоянно, вечно хранят первоначальную свежесть, а вечность – это отсутствие времени.

Время и отсчитывающие его часы появились в натюрмортах типа *vanitas*, говорящих о краткости жизни, нравоучительных. В голландском жанре кухня – это «метафора жизни», о натюрморте же можно сказать, что в нем «природа <…> идентифицировалась с идеей смертности» [Соколов 1994: 158, 26]. Торжество натюрморта в XVII в. было связано с отношением культуры барокко к смерти, ее развитым культом, который визуально проявлялся в широко разработанном театрализованном ритуале *pompa funebris*. Цветы однако не входят в старые описания храмов, пышно украшенных для заупокойной службы (*messa funebre*). В натюрморте они обычно выступали только в его особом, цветочном, жанре, в композициях же *memento mori* рядом с черепом они были бы скорее неуместны как еще не преступившие границу экзистенции, хотя уже срезанные. Согласно Подороге,

inslav

«время натюрморта – до-и-после-время, отсчет идет от виртуальной черты мертвого … Невозможно возвращение к жизни, но и время распада еще не пришло <…> что-то вот-вот упадет, но не падает, что-то должно закончиться, но не заканчивется <…> И вот это, что не то и не другое, и есть место вне жизни и смерти» [Подорога 2006].

Парадоксальный Дали создал натюрморт, уже своим названием опровергающий принципы этого жанра. Это *Живой натюрморт* (*Nature morte vivante; Living Still Life.* 1956. Сент-Питерсберг. Музей Сальвадора Дали), который представляет широкое пространство, а не замкнутое, все в нем в движении, а не в статике. «В течение шести месяцев, – вспоминал художник, – я преследовал цель овладеть техникой старых мастеров, постичь тайну их взрывчатой неподвижности предмета». Проникнув в нее, он захотел сделать нечто противоположное, показать «вазочку кружащейся в пространстве вместе с веером и фруктами, цветной капустой, птицей, бокалом, бутылкой, из которой изливается содержимое, и ножом напротив окна, а за окном будет простираться бескрайняя морская гладь, покрытая зыбью». Именно так он и реализовал замысел.

Вещь, хотя может быть хрупкой, легко разбивающейся и ломающейся, как гофмановский Щелкунчик, всегда создавалась как бессрочная. На вечность ориентировался и настоящий мастер, изготовляя свою вещь. При этом он принимал во внимание человека, которому она предназначалась. Чехов писал о своем герое, что «Бутыга любил людей и не допускал мысли, что они могут умирать и разрушаться, и потому, делая свою мебель, имел в виду бессмертного человека» («Жена»). На неразрушимость вещи и человека были ориентированы мощные так наз. гданьские шкафы эпохи барокко. В годы рококо также создавали прочную мебель, однако визуально это не демонстрировалось – ножки у нее стали более тонкими и изогнутыми, а спинки резными (Чепендейл). Собственно, много веков вопрос о времени не возникал. Одежда десятилетиями и даже столетиями складывалась в сундуки. Позднее ее врагом стала мода, которая выводила ту или иную вещь из употребления не по причине ветхости, а вследствие морального износа.

Подобную стабильность, которая придает вещи метафизический смысл, утратила техническая бытовая вещь. Ее характерным признаком стала «гарантия» (фр. *garantie*) – ручательство за ее сопротивление времени, выдаваемое при продаже. Этот срок воспринимался как испытательный, и вещь в большинстве случаев превосходила его. Теперь в инструкциях может фигурировать время, на которое рассчитано функционирование этой вещи. За пределами этого срока ей просто не надлежит работать. Краткосрочность заложена в планирование производства, дизайнерских разработок, быстро вытесняющих одна другую, что призвано стимулировать потребление.

Статус вещи очень изменился в современном мире. Вещь приобрела повышенную знаковость в эпоху тотального потребления. «Система мо-

inslav

ды» (Барт) распространилась на всю «систему вещей» (Бодрийяр), практическая необходимость последних оказалась чем-то второстепенным перед лицом новой функциональности – служить знаком социального престижа. Это не было чуждо вещи и ранее, однако теперь иными стали пропорции практической и репрезентативной функций. Меняется и «содержательность» вещи – «как представитель товарного мира [она] воспринимается всё более и более как навсегда ушедшая из мира духовного <…> Происходит релятивизация и механизация вещи» [Топоров 1993: 80]. Однако у нее развивается особая функция. По словам Бодрийара, «старинная <…> вещь чисто мифологична, отсылая к прошлому. Она лишена какого-либо выхода в практику и явлена нам исключительно затем, чтобы нечто означать… Она неструктурна <…> знаменует собой совершенное отречение от первичных функций. Однако <…> у нее есть вполне специфическая функция: ею обозначается время» [Бодрийар 1999].

Вещь и художественное творение

Язык зафиксировал родство вещи и искусства. Этимология слова *искусство* (*art* – англ., фр.) во многих современных языках через латинское *ars* (*мастерство*, *ремесло*) восходит к греческому *τέχνη* – *искусство*, *мастерство*, *умение*, *ремесло*). Такие общие корни не исчезают бесследно. В литературе давно обсуждаются взаимосвязанные, но не тождественные вопросы: «вещь ли произведение искусства?» и «произведение ли искусства вещь?». Суть их различна. Если в одном случае ищут признаки вещи в произведении, которые в большинстве очевидны, когда речь идет о пространственных искусствах, то в другом – признаки произведения в вещи. Очевидно, что сама возможность постановки этих вопросов свидетельствует о пограничности ситуации: произведение искусства и вещь не могут быть однозначно разведены, в том числе по эстетическому признаку, который не имеет материализованной формы и строго очерченных границ. Согласно Бахтину, «эстетический компонент <…> не есть ни понятие, ни зрительное представление, а своеобразное эстетическое образование, осуществляемое в поэзии с помощью слова, в изобразительных искусствах – с помощью зрительно воспринимаемого материала, но нигде не совпадающее ни с материалом, ни с какой-либо материальной комбинацией» [Бахтин 1975: 52, 58].

Проблему, как разделить в произведении искусства вещное и духовное, легче всего разрешает гражданское право: «В смысле объекта права [вещью] может быть только то, что доступно господству лица или совокупности лиц, соединившихся вместе. Способность [же] человека подчинять своему господству предметы внешнего мира заключена в определенные границы, вытекающие отчасти из свойств человека, отчасти из природы самих вещей. Все то, что находится вне этих пределов, не может быть объектом права» [Трубецкой 1909]. Сложнее относятся к этим вопросам фило-

inslav

софы. «Вещь в себе есть, согласно Канту, мир в целом, – излагал Хайдеггер его взгляды, – даже сам Бог есть такая вещь <...> Если брать в целом, то словом „вещь“ именуют все, что только не есть вообще ничто. Тогда <…> и художественное творение есть вещь, коль скоро оно вообще есть нечто сущее». Не соглашаясь с этим, философ считал необходимым развести эти понятия, чему посвятил работу «Исток художественного творения» (как лекция прочитана в 1936 г., опубликована в 1950). Здесь введена понятийная триада: *вещь*, *изделие*, *творение*, а в качестве действующего лица – художник. «В художнике исток творения. В творении исток художника <…> Нет одного без другого» [Хайдеггер 1993а]. Результатом этого взаимодействия «есть произведение на свет такого сущего, какого до сих пор еще не бывало и какого никогда не будет впредь» [Хайдеггер 1993а].

Павел Филонов еще в 1914–1915 гг. в сочинении «Идеология Аналитического искусства и принцип сделанности» сходно высказывался о роли художника: «Искусство или творчество – это действие интеллектуальною, энергетическою силой человека, работающего над вещью и над материалом, из которого эта вещь делается <…> Творчество как сделанность, как мышление и труд, есть организационный фактор, переделывающий интеллект художника в высшую по силе и верности анализа форму: результат творчества, т. е. делающаяся и сделанная вещь, что бы она ни изображала, есть фиксация процесса мышления, т. е. эволюция происходящего в мастере…» [Филонов 1967: 6].

Для теоретиков русской формальной школы *сделанность* произведения искусства и вещи была основанием их не разделять. В 1929 г. Д. Хармс, продолжая эту линию, одному из своих миниатюрных рассказов, написанных в поэтике примитива и абсурда, дал название «Вещь». Согласно имеющимся интерпретациям, оно относится не к содержанию, а к самому рассказу как материальному продукту писательской деятельности. Там, правда, есть прямое указание на мотив человека–вещи – упомянута «прислуга по *названию* Наташа» (курс. мой. – *И.С.*), которая присутствует при происходящих событиях, проявляя также способность раздваиваться под тем же «названием», становиться смущенной и розовой, «как цветок».

«Семантическая судьба» вещи чревата случайностями, так как зависит от изготовителя вещи, а также того, к кому она попадает в руки. В отличие от этого, произведение искусства уже ‘на выходе’ из мастерской художника оказывается наделено (по крайней мере, в интенции) собственной семантикой и образностью, «красотой», а иногда априорно и музейной значимостью.

В восприятии взаимоотношений вещи и искусства сложились два подхода. С одной стороны, произведения визуально-пластических искусств, даже принимающие форму вещи, не воспринимаются в качестве таковой. В старинных описях имущества картины, скульптуры обычно перечислялись отдельно от домашних вещей. Они не входят и в понятие *мебель* (выражение «повесить картину для мебели» имеет иронический характер),

inslav

а фраза «комната была тесно заставлена вещами» не предполагает, что в ней можно увидеть скульптуры.

С другой стороны, в языке уже давно появилась весьма настойчивая тенденция относить к произведению искусства слово *вещь*. «Ты уже играл эту вещь?» (читал, видел, выучил и т. п.). В повседневной речи распространилось оценочное восклицание – *Это вещь*! – Оно говорит о чем-то хорошо сделанном, удавшемся, образцовом, что может относиться к художественному произведению, а также к самой очень понравившейся вещи. Наряду с этим существует выражение с отрицательной оценкой – *Это не вещь*! Оба можно трактовать как свидетельство стабильной значимости вещи, производное ее культурной активности.

Во взаимоотношениях художественного произведения и вещи неизменно сказывается их пограничность, что особенно очевидно относительно пластических искусств, творения которых имеют основные вещные признаки. Подобно ей, они обладают материально-физической определенностью, относительной независимостью и устойчивостью существования; и вещь, и произведение искусства служат индикатором духа, стиля, цивилизационного уровня своей эпохи. Их объединяет также *сделанность*, то и другое – продукт ручного труда. Однако произведение искусства – это уже в замысле всегда создание нового и уникального.

Вещь постоянно включается в художественное пространство, выступает как инспирация художественных образов, служит натурой художникам, утверждается в художественной литературе посредством вещного кода, в том числе как сюжетообразующего. Наряду с этим, всегда существовала масса вещей, в которых художественное и утилитарное начало неделимы. Древние сосуды, украшенные орнаментом, народная утварь или богато декорированные парадные фарфоровые сервизы, включающие скульптурную мелкую пластику в качестве *surtout-de-table*, имеют единую цель – служить посудой и при этом всегда содержат художественный компонент. Создание художественных вещей утилитарного назначения выделилось в особую область искусства, которое получило название *декоративно-прикладного*, теперь чаще называемого собирательно *декоративные искусства*. Их произведения, относимые сейчас к категории арт-объектов, и ранее существовали вне прямой утилитарности, а их художественно-эстетическое начало позволяло им стать предметом собирательства и экспонирования. Показательна в этом отношении судьба посольских даров. Входившие в их состав кубки, чаши, блюда, кувшины служили знаком мощи приславшего их государя, свидетельством его добрых намерений, они участвовали в торжественных шествиях и других ритуалах, для их показа имелась специальная мебель – поставцы. Изготовлялись такие вещи по особому заказу, часто за границей, например в Германии, как это делалось для польских посольств [Свирида 2011: 255–269].

В XX в. каждый из прикладных видов стремился приобрести новый статус. Стеклоделие этого добилось в так называемом *авторском студий-*

inslav

ном стекле [Казакова 2007]. Ему удалось выработать особые формы, благодаря которым изделия из него перестали быть только бокалом, вазой или штофом, а оно само по преимуществу «посудным» материалом. Подобные тенденции начали проявляться в фарфоре. Мышление в материале важно для любого вида скульптуры, играя часто формообразующую роль. Однако в данном случае материал доминирует. Мастер, занимающийся авторскими вещами, по-прежнему выступает «фарфористом» или «стекольщиком». Именно работа в материале, свободное владение им придают изделиям специфичную эмоциональную и декоративную выразительность. В стекле она определяется еще и тем, что этот материал прозрачен – свойство, противоположное отражающей зеркальности, в одном случае взгляд проникает *сквозь*, в другом возвращается *вспять*, к своей исходной точке; глаз видит то, что рядом с ним или сзади. Однако если зеркало как вещь постоянно и многозначно фигурировало в искусстве, то прозрачность привлекала внимание, прежде всего, как свойство не стекла, а воды, и в большинстве служила передаче декоративных и иллюзионистских эффектов (например, изображение капли). В качестве одного из исключений можно назвать картину представителя мюнхенского модерна Франца фон Штука *Вода и Огонь,* где прозрачный срез (так!) воды, сквозь которую виден хвост русалки, помогает созданию символико-аллегорического образа воды. Вода также выполняла функцию зеркала, служа отражающей поверхностью и утрачивая при этом свою прозрачность. Стекло, в свою очередь, приобрело текучесть воды – интерес к подобным формам получил название «Текущий постмодернизм» (инсталляция-сказка «Внутри» японского художника Хираки Савва). Однако наиболее часто представить прозрачность помогал не материал природного происхождения, а созданная человеком вещь – *вуаль* [Тарасов 2011].

История гобелена сразу вершилась на пограничье высокого и прикладного искусства. Среди авторов монументальных картонов-проектов будущих композиций были Рафаэль, Уильям Моррис, Жан Люрса. Во второй половине XX в. гобелен приобрел объемную форму и оказался непосредственно связан с постмодернистскими инсталляциями, как у Магдалены Абаканович. В результате ее работы, ставшие монументальной пластикой, выходили в иное пространство, менялись их материалы (ткань на камень), масштаб. Все это способствовало разрастанию сферы арт-объектов, которые сразу обнаружили не только эстетическую, но и социальную активность. Они формировали новую аудиторию, интерактивный тип реципиента, участвующего в творении арт-объекта, новые формы взаимодействия искусств и контакта с ним зрителя. Арт-объекты позволили задействовать все сенсорные способности человека, включая осязание, к чему всегда предрасполагала вещь, но что было под музейным запретом.

Начиная с кубизма и авангарда, изменилось место вещи в культуре и ее соотнесение с произведением искусства, неизмеримо выросла ее роль в творении визуальных образов мира, картины мира, вещь, повторю еще

inslav

раз, стала арт-объектом. Тем не менее, как раньше, так и сейчас, речь идет прежде всего о статусе искусства в целом, определении его границ. Если в предшествующее время контрагентом творения выступала вещь во всей ее вещественной, а иногда и философской значимости, то теперь число претендентов на роль произведения искусства значительно возросло. При этом принадлежность артефакта к искусству часто в решающей степени определяет его интерпретация, а не собственные признаки, степень его «раскрученности», а не присущие ему имманентные свойства.

Известен афоризм-парадокс Теодора Адорно, относящийся к концу 1960-х гг.: «В наше время считается общепризнанным, что из всего, так или иначе касающегося искусства, ничто более не может считаться общепризнанным». С тех пор поиски консенсуса происходили за счет постоянного расширения понятия *искусство,* в которое вписывались все новые явления. Это можно интерпретировать и как сужение территории всего того, что было принято называть искусством. Британская энциклопедия раскрывает понятие *искусство* чрезвычайно скромно, как «использование мастерства или воображения для создания эстетических объектов, обстановки или действия, которые могут быть разделены с окружающими». Однако понятие *эстетический объект*, имеющее свою историю также становится мало устойчивым. Вместе с тем, акционизм все чаще вытесняет произведение как конкретный объект.

Термины *артефакт*, *арт-объект* также не обладают четкостью. Лексема *артефакт* (от лат. *artefactum* – искусственно сделанное) объединяет любые результаты культурной деятельности человека, будь то древние археологические предметы, актуально созданные вещи или какие-либо другие проявления духовной деятельности. Несформированность понятия *объект искусства* продемонстрировала выставка русского искусства в венском Художественно-историческом музее под знаковым названием «Этот смутный объект искусства» («That Obscure Object of Art»; 2008). Формы художественной активности непрерывно прирастают. Вторжение новейших технологий породило «технологическое искусство» (дигитальное, синтезированное, виртуальное). Минимализм привел к тому, что искусство в результате перевода визуальных знаков в цифровые предстало как «внеличностное демонстрирование элементарных физических и оптических свойств реальности» [Якимович 2009: 167].

Бодрийар еще на примере поп-арта показал, что целью этого направления было создавать произведения, которые могли бы интегрироваться в мир объектов потребления, тем самым уничтожая дистанцию между этими объектами и объектами искусства. В результате произведения искусства (и, шире, – плоды культуры) оказались подчинены определенной системе «следования, чередования, комбинаторной модуляции, каковой подвержены и длина юбок или телевизионные передачи» [Бодрийяр 2006, 251–264]. Культура становится сферой обслуживания, предоставления услуг. Это проникает в сознание широкого круга людей. Возникает новое

inslav

словоупотребление. На театральных билетах академических театров вместо традиционного слова *цена* пишется: *стоимость услуги ... руб.* Театральное представление, исполнение оперы становится одной из предлагаемых клиенту услуг.

Однако еще в 1960–1970-е гг. концептуализм, различные формы *action* лишили произведение искусства свойственных ему ранее форм вещности, оно перестало быть полностью материализованным объектом, а тем самым предметом манипулирования и купли-продажи (коммерция, однако, нашла способ получить товар и в этом случае – им стала продажа записей художественных действ на DVD). Проблема *произведение искусства – вещь* выступила совершенно в новом свете. Оба объекта изменились, а с ними и их отношения. Это касается вещи не только как таковой, но и вещи-знака. В качестве объекта культуры и искусства она все больше становится вещью-идеей, вещью-концептом, даже если выступает во всей своей натуральности, как раскладушка в одном из перформансов И. Кабакова.

Вещь, выступающая во всем своем многообразни как объект, понятие, лексема, знак и образ, – пассионарное явление. Если природа и человечество обнаруживают черты усталости, а происходящие в их среде взрывы – свидетельство скорее критических состояний, чем проявление энергии, то вещь себя не исчерпала. Это не в последнюю очередь видно по той роли, которую она играет в современной судьбе и человека, и природы, по ее перспективности как объекта в познавательных процессах, в новых когнитивных и художественных практиках. На нее ориентируется архитектура, возводя новые храмы – торговые центры, что влияет и на урбанистику.

«Вещь никогда не бывает бездарной», – утверждал Г. Д. Гачев. В пространстве культуры она находится в состоянии непрекращающейся метаморфозы и готовности к дальнейшим превращениям. Сопровождая человека с древности, вещь и уйдет вместе с ним – она не может существовать и воспроизводиться без человека, а он никогда не будет довольствоваться тем, что предоставляет ему природа. Креативность и желание улучшать свое существование в нем также сильны, как и инстинкт самосохранения.

ЛИТЕРАТУРА

Балтрушайтис 1955 – Балтрушайтис Ю. К. Анаморфоза. Париж, 1955.

Бахтин 1975 – *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

Бодрийар 1999 – *Бодрийяр Ж.* Система вещей / Пер. с фр. и сопроводит. ст. С. Н. Зенкина. М., 1999.

Бодрийар 2006 – *Бодрийар Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006.

Болотина 1989 – *Болотина И. С.* Проблемы русского и советского натюрморта. Изображение вещи в живописи XVIII–XX вв.: Исследования и статьи. М., 1989.

inslav

Вазари 1558 – *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев… / Изд. 2. 1558.

Вещь 1986 – Вещь в искусстве: Материалы научной конференции ГМИИ 1984 г. / Под общей редакцией И. Е. Даниловой. Вып 17. М., 1986.

Виппер 2005 – *Виппер Б. Р.* Проблема развития натюрморта. СПб., 2005.

Гайденко 2005 – *Гайденко П. П.* У истоков новоевропейской науки. М., 2005.

Дали 1993 – *Дали С.* Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим. Кишенев, 1993.

Данилова 2005 – *Данилова И. Е.* Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005.

Даниэль 1986 – *Даниэль С. М.* Пространство натюрморта в западноевропейской живописи XVII века // Вещь в искусстве. М., 1986.

Казакова 2007 – *Казакова Л. В.* Мировое художественное стекло XX века: основные тенденции. ведущие мастера. М., 2007.

Кемеров 1998 – *Кемеров В. Е.* Вещи // Философская энциклопедия. М., 1998.

Кнабе 1981 – *Кнабе Г. С.* Внутренние формы культуры // Декоративное искусство СССР. М., 1981.

Кузнецов 1984 – *Кузнецов Ю. И.* Голландская живопись XVII–XVIII веков в Эрмитаже. Л., 1984.

Лотман 1986 – *Лотман Ю. М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. М., 1986.

Мандельштам 2002 – *Мандельштам О.* Слово и культура // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., *2002*.

Михайлов 1986 – *Михайлов А. В.* Судьба вещи и натюрморт // Вещь в искусстве. М., 1986.

Ортега-и-Гассет 1991 – Ортега-и-Гассет Х. Эссе на *эстетические темы* в *форме предисловия* // *Ортега-и-Гассет* Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство,1991.

Подорога 2006 – *Подорога В. А.* Что такое nature morte? // *Подорога В. А.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. I. М., 2006. http://sinijdivan.narod.ru/naturemorte.htm.

Сартр 1947 – *Сартр Ж.-П.* Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность / Перев. А. И. Пигалева. http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000069/index.shtml.

Свидерская 2001 – *Свидерская М. И.* Караваджо. Первый современный художник. СПб., 2001.

Свирида 2009 – *Свирида И. И.* Метаморфозы в пространстве культуры. М., 2009.

Свирида 2011 – *Свирида И. И.* Одежда как знак эпохи Просвещения; Функция еды в иностранных описаниях России XVI–XVII вв. //Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб., 2011.

Словарь синонимов – Словарь русских синонимов. http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-synonyms-term-7340.htm.

Соколов 1994 – *Соколов М. Н.* Бытовые образы в западноевропейском искусстве XVI–XVII вв.: реальность и символика. М., 1994.

Соколов 1999 – *Соколов М. Н.* Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999.

Тананаева 1979 – *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.

inslav

Тарасов 2011 – *Тарасов О. Ю.* Риторика вуали // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб., 2011.

Топоров 1983 – *Топоров. В. Н.* Пространство и текст // Текст, семантика и структура. М., 1983.

Топоров 1993 – *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Aequinox. М., 1993.

Трубецкой 1998 – *Трубецкой Е.Н.* Энциклопедия права. СПб., 1998.

Фасмер – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. М. 2003

Филонов 1967 – *Филонов П. Н.* 1883–1941. Каталог. Новосибирск, 1967.

Фуко 1977 – *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1977.

Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.

Хайдеггер 1993а – *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Хайдеггер М. Избранные работы. М., 1993.

Хаардт А. Образное сознание и эстетический опыт у Эдмунда Гуссерля. http://anthropology.rinet.ru/old/8/HAARD.htm

Цивьян 1995 – *Цивьян Т. В.* Вещи из чемодана Сергея Довлатова и бывшая (?) советская модель мира // Russian Literature. 1995. № 4.

Цивьян 2001 – *Цивьян Т. В.* К семантике и поэтике вещи // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001.

Якимович 2009 – *Якимович А.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М., 2009.

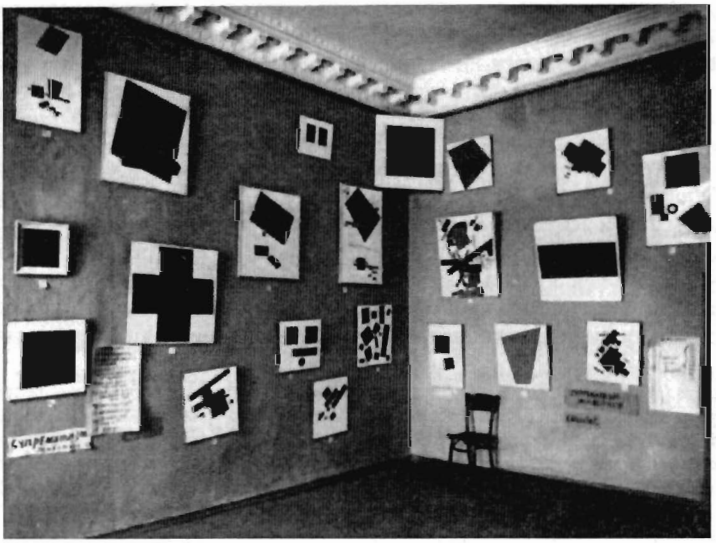
Chojecka 1991 – *Chojecka E.* Obraz natury “drugiego obiegu” // Sztuka a Natura. Katowice, 1991.

inslav

И. Кукуй
(Мюнхен)

Авангардная вещь

Знаменитая фотография с «Последней футуристической выставки картин 0–10» дает возможность по-разному ответить на вопрос, какую роль в названии выставки играет слово «последняя». С одной стороны, экспонированные там работы (своеобразные анти-картины), как известно, стали ответом К. Малевича на контррельефы Татлина, впервые показанные публике еще в мае 1914 года и присутствовавшие также и на выставке «0–10». Супрематизм, который, по мысли Малевича, знаменовал собой переход к «новому живописному реализму» и «беспредметному творчеству», впервые заявил о себе именно на этой выставке, не в последнюю очередь демонстрацией иконы нового искусства – «Чёрного квадрата», висевшего в красном углу и хорошо видного на этой фотографии. «Новый живописный реализм» должен был положить конец «изобразительности»; черная поверхность квадрата (первоначальное название – «Черный прямоуголь-



inslav

ник на белом фоне») сравнима с занавесом или, вернее, печатью поверх изображения, выводящей на первый план восприятия исключительно цвет, форму, композицию и фактуру.

Однако фотография может читаться и как одно из первых свидетельств того, что борьба с традиционным способом изображения вещного мира в прямом смысле слова выходит в авангардном творчестве за рамки картины. С беспредметной живописью Малевича на фотографии контрастирует один предмет, попавший в поле зрения фотографа, – пустой стул, характерным образом поставленный так, что сидящий на нем человек не мог видеть бóльшую часть экспозиции Малевича и совсем не видел «Черный квадрат». Стул словно является ответом на лозунг Малевича из статьи «От кубизма и футуризма к супрематизму» 1915 г.: «Вещи, предметы в реальном мире – исчезли как дым для новой культуры» [Малевич 1995: 36]. Вещь, однако, как мы видим, не только не исчезает, но оказывается позиционированной так, что не формы натуры исчезают с горизонта художника (а именно в этом, по мысли Малевича, заключалась задача нового искусства), а само новое искусство и его манифест, его икона становится невидимой для глаза зрителя. Напрашивается далеко идущий вывод о том, что именно в этом противостоянии вещного мира миру искусства – причина пристального внимания авангардных художников к стульям, начиная с консольной мебели Татлина и кончая стулом Суетина, в котором «Черный квадрат» является сигнатурой победившего супрематизма. Другое прочтение этого стула, предложенное Георгом Зимменом [Simmen 1998], – трон беспредметного искусства, водруженный Малевичем в центре своих владений. Не останавливаясь подробно на этой манифестации противостояния художника и вещи (возможно, первой инсталляции как таковой – см. [Кукуй, в печати]), осветим кратко ее контекст.

* * *

Поскольку любое мышление ориентировано на некий объект, постольку комплекс проблем именно вокруг вещи (фр. «objet») являет собой исходный пункт движения мысли и момент зарождения творческого акта. По наблюдению Анны Вежбицкой, вещь – это один из основных фундаментальных человеческих концептов, представляющих собой определенный универсальный элементарный смысл[1]. Вещь как ментальный концепт и как языковая ячейка генерирует вокруг себя широкое семантическое и понятийное поле, покрывающее собой целый ряд базовых проблем: качество и сущность материальности, соотношение имени и явления, функ-

[1] В [Wierzbicka 1997] Вежбицкая выделяет около 60 таких «кандидатов», репрезентирующих различные части речи и модальности традиционной грамматики. Субстантивы, наряду с «вещью», определяемой также как «нечто» (Something), представлены концептами «я», «ты», «некто/лицо», «люди» и «тело». Теоретическое предположение Вежбицкой, что эти концепты являются врожденными и универсальными для самых разных культур, было развито в коллективной монографии [Goddard, Wierzbicka 1994], анализирующей подобные концепты на обширном материале многих языков разных континентов и языковых семей.

inslav

цию искусства и культуры в целом по отношению к реальной жизни, а также сами концепты реальности и фикции, материи и формы, предмета и идеи, быта и культуры. Центральную роль при этом играет определение категории эстетического – понимание функций и законов бытования «рукотворных» вещей, созданных по неким заданным установкам в соответствии с некими заданными личными, культурными или социальными интересами, причем степень этой заданности может варьироваться от бессознательной спонтанности до тщательно отрефлектированного дискурса.

Анализ бытования семы «вещь» во всем многообразии ее языковых манифестаций показывает, что парадокс энантиосемии, отмеченный Т. Цивьян [Цивьян 2001] – тот факт, что в многообразии своего словоупотребления «вещь *теряет свою вещественность, становится беспредметной и неосязаемой, утрачивает как раз те признаки, которые и делают ее* вещью» [Цивьян 2001: 125–126] – берет свое начало в середине XIX века. К концу столетия в языке закрепляется диффузное понятие о вещи, когда раннее нераздельные семантические атрибуты выделяются в отдельные лексические значения по их способности образовывать семантические ряды; при этом наибольшей валентностью обладает значение «предметности», которое с этого времени становится главным значением слова «вещь» и во многом определяет (зачастую ad negativum) движение как эстетической и философской мысли, так и всего культурного процесса России в целом.

Разговор о семантике вещи в контексте искусства первой трети XX века представляется особо важным по нескольким причинам. Именно в этот период особое место вещи в культуре осознается художником как одна из базовых констант и, соответственно, как таковая входит в аналитический аппарат исследователя культуры. До наступления эпохи авангарда речь о вещи идет обычно либо на уровне мотивного анализа, либо в плане соотношения реальной и художественной вещи и их взаимовлияний. И лишь в начале XX века с особой остротой встает не только вопрос об отчуждении вещного мира от человека, но и о фактической невозможности описать это отчуждение в рамках устоявшегося языкового и культурного канона. Наиболее емко эту задачу сформулировал Хлебников в статье «Наша основа» 1919 г.: «Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи» [Хлебников 2005: 172]. Движение протекает, однако, в двух направлениях – с одной стороны, продолжается и вместе с тем теоретически описывается процесс остранения вещи (здесь надо отметить, конечно, в первую очередь возникновение самого термина «остранение» в русском формализме), а с другой стороны, овеществляется сама знаковая конструкция, приобретая характер предмета той или иной степени вещественности. Примером реализации этого овеществления семиозиса является закрепление слова «вещь» применительно к произведению искусства, которое происходит как раз в интересующую нас эпоху.

Сама постановка проблемы вещественности берет свое начало в русской философской эстетике в первой четверти XIX века (см., например,

inslav

[Надеждин 2000: 361–460]) и кульминирует в магистерской диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). Этот эстетический трактат и высказанные в нем мысли о том, что «прекрасное есть жизнь» и что «область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова» [Чернышевский 1978: 170–171], вызвали огромную рецепционную волну от Д. Писарева с его статьей «Разрушение эстетики» через «позитивную науку» В. Соловьева к манифестам русского левого искусства 1910–20-х гг. и эстетическим теориям советского времени Ф. Шмидта, Д. Лукача, М. Лифшица; проблема необходимости выхода культуры из сферы идеального, требование «вещественности», «телесности», «реальности», «полезности» произведения искусства становится одной из магистральных линий русской эстетической мысли.

Главенствующей в XIX веке механистично понимаемой дихотомии содержания и формы искусство модернизма стремилось положить конец. Познание и наблюдение выводятся из художественной практики как бесперспективные; их сменяют три основных программных пункта русского декадентства конца XIX – начала XX века, сформулированные Д. Мережковским: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности» [Мережковский 1995: 538]. Сверхчувственное восприятие становится единственным инструментом постижения действительности, а слово – носителем герметического символического значения, непостижимого аналитическим разумом. Интуиция сменяет рациональный эмпиризм, эстетическое чувство – логику здравого смысла. Слово «знание» все чаще приобретает эпитет «мистическое», и искусство начинает постепенно отбирать у науки, казалось бы, навсегда потерянные позиции. Апокалиптическая эстетика Ницше и философия интуитивизма Анри Бергсона стали основой теоретической платформы нового искусства, а символистская формула «A realibus ad realiora» как нельзя лучше выражала подлинное отношение символистов к вещам. Проблема соотношения вещи и знака была перенесена в область герменевтики – поисков возможных толкований имени. Вещь не высвобождалась из мертвой зоны своего пребывания – ее недостижимость провозглашалась как догмат.

Акмеисты призывали вывести слово из «леса символов» и поставить его лицом к вещи. Реальность вещи приравнивалась к ее осязаемости; что касается слова, то главное внимание уделялось совершенству его «телесного» бытия в пространстве искусства. «Преодолевая» символизм, акмеисты остались его преемниками в самом существенном: в выделении слову универсальной области существования. Предмет в поэтике акмеизма как бы одухотворялся словом – распространенную аналогию души и тела следует считать наиболее уместной. Но поэт не был, подобно реалисту, анатомом тела или, подобно символисту, исследователем духа. Согласно интенции акмеизма, слово должно было начать жить заново, и его отношение к определяемому декларировалось как свободное и несвязанное.

Неудивительно, что это напряжение между вещью как культурным знаком и как предметом реального мира было реализовано в одном из ба-

inslav

зовых мифов русской культуры того времени – сюжете о восстании вещей. Наиболее законченное выражение этот миф нашел свое выражение в творчестве русских футуристов – как пример тому можно привести поэму В. Хлебникова «Журавль», где вещи соединяются с мертвецами в единый гигантский организм-конструкцию, принимающую форму журавля и поедающую людей, и трагедию В. Маяковского «Владимир Маяковский»[2]. Теоретическое обоснование этот миф получает в различных работах Виктора Шкловского. Опасности «автоматизированного языка» Шкловский противопоставляет программу «воскрешения вещи», из которой вытекает его знаменитая теория остранения – краеугольный камень русского формализма. Требование описания вещей как «первый раз виденных» в раннефутуристическую эпоху обосновывается необходимостью обновления поэтического языка, а в раннесоветское время – дидактическими целями образования читателя и выполнением социального заказа литературы факта.

Этот метасюжет восстания вещей и воскрешения слов аккумулирует в себе предпосылки к концептуализации вещи в левом искусстве как элемента революционной утопии. Акт реноминации оказывается недостаточным: он не оживляет вещь, а лишь мобилизует в ней некие архаические, противостоящие всему живому силы. Обращение футуристов от словотворчества и самовитого слова к идее производства слова как вещи, а также их требование производства вещей по законам искусства оказываются вызванными глубинными механизмами развития языка и культуры того времени и предшествуют одному из влиятельных течений литературной политики и практики 1920-х годов – производственному искусству. Произведение искусства рассматривалось как равноправная единица миростроения, продукт с определенной товарной ценностью и сферой потребления, и в этом смысле оно приравнивалось к любой бытовой вещи, а творчество соответственно – к производственному труду. Обозначая художественное творчество как изготовление вещей, производственники имели в виду именно этот аспект: «Для социалистического сознания произведения искусства не более, как предметы и вещи» [Кушнер 1919]. На этом основывались основные положения программы производственничества – соотношение искусства и жизни и заявка на рождение новой утилитарной формы.

Наиболее яркое воплощение тенденции производственничества приобретают в конструктивизме с его опорой на экономию средств, материальную сторону вещи и ее утилитарное использование. Характерной попыткой объединить творцов новых вещей стал журнал «Вещь – Objet – Gegenstand», издававшийся Эль Лисицким и И. Эренбургом в Берлине в 1922 году. Издатели делали установку на «международное обозрение современного искусства», заявив участие целого ряда «звезд» интернационального авангарда. Несмотря на то, что их королевские планы не были воплощены в жизнь полностью, в двух выпусках «Вещи» были опубликованы материа-

[2] Характерно, что этот футуристический сюжет находит свой отклик у символиста В. Брюсова в неоконченных произведениях «Восстание машин» и «Мятеж машин» (1915).

inslav

лы таких видных деятелей авангарда, как Иван Голль, Жюль Ромен, Альберт Глез, Тео ван Дусбург, Джино Северини, Фернан Леже, Рауль Хаусман, Ле Корбюзье, Хуан Грис и др. Такую консолидацию сил левого искусства издатели «Вещи» видели возможной на основе конструктивного метода, при этом под словом «конструктивное» понималось как «торжество конструктивного метода», т. е. традиции конструктивизма, так и деятельное, созидательное и в этом смысле конструктивное искусство, противостоящее «отрицательной тактике» «ниспровергателей» (дадаисты) и «непосредственным пережиткам вчерашнего промежуточного дня» (символизм, импрессионизм и пр.) [Лисицкий, Эренбург 1922: 2–3]. Внешне расширяя узкие границы производственничества и утилитаризма раннесоветского авангарда, издатели «Вещи» предлагали, по сути дела, свой вариант концепции материальной культуры. Провозглашая «стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами», издатели «Вещи» ограничивали искусство внешним, материальным планом, где любая выразительная форма и всякий импульс творческой деятельности рассматривались лишь «как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней» [Лисицкий, Эренбург 1922: 2–3].

В то же самое время через всю символистскую и постсимволистскую эстетику проходит линия критики идеи материальной культуры во имя утверждения культуры духовной. Понятие культуры в традиционном смысле слова критиковал Н. Бердяев, противопоставляя в книге «Смысл творчества» индивидуальность, духовность и свободу творчества, не нуждающегося во внешнем оформлении, объективированности, материальности и вещности культурного продукта. Особой интенсивности критика материальной культуры достигла после образования в 1919 году в Петрограде Государственной Академии истории материальной культуры. Многократно по этому поводу в начале 1920-х гг. высказывался оппонент «Вещи» А. Белый, утверждая идею культуры как высшей духовности в целом ряде докладов («Философия культуры», «Пути культуры», «Культура и история», «Духовная культура и проблема самопознания»). Непосредственно с изданием журнала «Вещь» связана одна из мистификаций А. Ремизова – организация в Берлине «свободного философского содружества» «Цвофирзон», в которое принимались «все искавшие и что-либо нашедшие, как физически, так и духовно, в вещи или в идеях, безразлично» (цит. по [Обатнина 2001: 138]). В ряде статей, опубликованных в берлинской периодике, Ремизов развил идею «Цвофирзона» и объявил о создании «журнала по типу вещи» – «L'Idée – Понятие – Begriff». В сопоставлении эклектичного проекта Лисицкого–Эренбурга и постсимволистского творчества Ремизова, в котором апология «живых вещей» сочеталась со стремлением проникнуть в их скрытую для человека тайну, раскрывается полярная ориентация как искусства русской эмиграции первой волны, так и вещественного дискурса русской культуры того времени в целом – в первую очередь в отношении утилитарности вещи.

Особую роль вещный мир играет в кино. Объектив камеры – «киноглаз» – в качестве медиального средства с определенными техническими

inslav

возможностями механически фиксирует на пленке и проецирует затем на экран движущееся изображение, тем самым показывая, являя зрителю визуальный «аналог» действительности. С другой стороны, способ производства кинофильма, те специфические творческие возможности, которыми обладает художник при обработке материала (работа со светом и цветом, композиция кадра, монтаж и т. д.), позволяют как раскрыть зрителю смысл изображаемого, суть самого явления, так и воспользоваться инструментарием кино с целью создания новой реальности (вплоть до беспредметной) и нового смысла.

Если в театре вещь присутствует на сцене непосредственно и выполняет функции участника представления, в изобразительном искусстве оказывается преображенной творческой волей художника, а в литературе – превращенной в вербальный знак, то в кино мы – в плане «механической» репрезентации – имеем дело с ее оптической копией. Главную роль в ее концептуализации играют различные смысловые модусы изображения – то, какое значение приобретает вещь в результате монтажа, и ее место в производстве киновещи. Особо интересным представляется в данном случае параллель не с визуальностью живописи, а с вербальностью литературы, где вещь «говорит» и обладает свои собственным синтаксисом, вступая в особые отношения с реальностью, не столько отображая, сколько переосмысляя ее. Это отличительное свойство кино отметил И. Эренбург, выделяя в этом виде искусства как «условность реального», так и «реальность условности» [Эренбург 1927: 16]. Тем самым двумя основными оппозициями в истории киноязыка первой трети XX века становятся «наивный реализм» и «художественность». Братья Люмьер с их знаменитым паровозом (фильм «L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat», 1895), надвигавшимся на зрительский зал и заставлявшим людей в страхе вскакивать со своих мест, и Жорж Мельес с фильмом «Voyage dans la lune» (1902) стали символами двух возможных подходов к задачам и возможностям кино – миметического воссоздания жизни «как она есть» и поэтического проникновения в суть вещей. Оба метода с начала существования кино конкурировали друг с другом и сформировали со временем базовую парадигму кино – разделение на художественный и документальный кинематограф.

В раннем советском кино два полюса указанной парадигмы представляли Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн. Первый пропагандировал «Киноглаз» – «аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать» [Вертов 1966: 73] действительность. Эйзенштейн в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме» (1925) возражал: «Не „Киноглаз" нам нужен, а „Кинокулак". Советское кино должно кроить по черепу!» [Эйзенштейн 1964а: 115–116]. Полярность их концепций демонстрирует различный подход к пониманию киновещи как явления, в одном случае основанный на изображении как таковом, в другом – на образе как продукте работы с изображением. «Киновещь» Вертова – это результат особого рода визуальной фиксации явлений жизни, при котором факт, явление или случай *записываются* на кинопленку при помощи техники мон-

inslav

тажа, выявляющей за графическими знаками движения более общее значение «истинной», реальной жизни. Киновещь Вертова, по его утверждению, была неотделима от реальной вещи; именно поэтому Вертов говорил, что «идя от материала к киновещи (а не от киновещи к материалу), киноки не считают правильным, начиная работу, представлять так называемый „сценарий“» [Вертов 1966: 69]. Письмо Вертова было особого рода, и весь его творческий путь можно описать как поиск способа письма, позволяющего воспроизвести вещь неискаженной – избежать семантического разрыва в восприятии явления как объекта и процесса творчества и ограничить свою роль как художника исключительно «организацией» материала.

В отличие от Вертова, которого в гораздо большей степени занимала проблема письма, Эйзенштейн сосредотачивает свое внимание на чтении или, вернее, на читателе своих кинотекстов. Его задача – найти способ такого построения вещи, при котором переданное сообщение может быть прочитано только одним, вполне определенным образом. В опубликованной в журнале «ЛЕФ» программной статье «Монтаж аттракционов» Эйзенштейн проводит идею своеобразного насилия над зрителем, который является для него «основным материалом» как объект эмоционального и интеллектуального воздействия. В этом смысле Эйзенштейна можно считать своеобразным предшественником А. Арто с его «Театром жестокости». Как в своих фильмах, так и в теоретических работах Эйзенштейн ищет свой подход к явлениям действительности, при котором человек оказывается сопричастным сущности вещей и находит свой порядок их организации независимо от «свойственных им пропорций». Каждый элемент киноязыка Эйзенштейна несет на себе эту особенность его отношения к вещи, когда акт интерпретации явления действительности перемещается «из сферы действия в сферу смысла» [Эйзенштейн 1968: 72]. Таков его принцип вертикального монтажа с полифоническим, контрапунктным соотнесением звука и изображения, и ту же самую стратегию Эйзенштейн осуществляет по отношению к цвету. Наблюдение Вяч. Вс. Иванова о том, что «Эйзенштейн хотел освободить цвет от предметных ассоциаций» [Иванов 1999: 233], можно отнести к любому элементу его киноязыка. Вещь для Эйзенштейна – лишь элемент определенного «порядка вещей», в каждом случае определяемого заново в соответствии с авторской установкой.

Подобная метаморфоза отношения к вещи очень показательна. Эйзенштейн работал на той границе, которую В. Паперный обозначил как переход от Культуры 1 к Культуре 2. Несомненно принадлежа по направленности своих поисков к традиции авангарда, Эйзенштейн был вынужден считаться также и с тем, что время восстаний закончилось и началась эра строительства, в которой не техника, а «кадры решают всё». Противостоящий человеку мир вещественности было необходимо покорить, приспособить к нуждам государства; в нем должны были быть вскрыты те закономерности, которые подчеркивали бы овладение сущностью вещей как феноменов, определенных значений. «Мы, художники, глядим на мир и видим его по-особенному. <...> Так устроены глаза художников, чтобы вычитывать в явлениях, фор-

inslav

мах и абрисах окружающего образы, в которых живут эти явления в наших чувствах и нашем сознании», – писал Эйзенштейн в 1938 году [Эйзенштейн 1964б: 38]. Этот путь от фиксирующего «киноглаза» Вертова к «вычитывающему глазу» Эйзенштейна определяет «биографию вещи» в том сегменте культуры русского авангарда, который работал с визуальностью.

Другой показательный пример трансформации концепта вещи, во многом предваряющий и направляющий поиски Эйзенштейна, мы находим в плоскости литературы – это путь В. Маяковского от бунтующей вещи футуризма к приручённым вещам утилитарного производственничества. «Производственный» характер творчества Маяковского определяется задолго до открытия журнала производственного искусства «ЛЕФ» уже в первые послереволюционные годы, в «Газете футуристов» и «Искусстве коммуны», и является закономерным, хотя не однозначным ходом его развития. Вещь на протяжении всего творчества Маяковского остается одной из основных ячеек его словаря, однако семантическое поле концепта с течением времени резко сужается. Изменение взглядов Маяковского на задачи и методы поэтического творчества неизбежно влекло за собой смещение не только идеологических акцентов, но и трансформацию семантики базовых концептов. Осознавая двойственную природу данного языкового знака, Маяковский в процессе перестройки своего поэтического мировоззрения меняет полярность отношения к слову – от идеи «самовитого слова» к теории «литературы факта», и деформация концепта «вещь» отражает этот процесс наиболее отчетливо. Поэт постепенно переходит от проблемы соотношения вещи и имени к вопросу о «правильном отношении» к вещи – иными словами, к вопросу о внехудожественной утилизации всякой единицы бытия, причем относящейся не только к предметному миру, но и к миру духовной культуры, и прежде всего к языку. Именно в этот момент происходит «измена» Маяковского самому имени вещи – в центр творческого внимания становится факт и, тем самым, качественное, процессуальное состояние бытия. Номинация вещи сменяется утилизацией факта. Этот переход от творчества к производству, являющийся ключевым процессом творческой биографии Маяковского, прослеживается как в семантике, так и в прагматике концепта «вещь» – в явленности нового отношения к слову, проявляющегося в трансформации художественной образности и, в первую очередь, в трансформации понятийной стороны языкового знака.

Во многих смыслах антитезой программы новой вещественности московского «Левого фронта» можно считать деятельность группы ОБЭРИУ[3], традиционно считающейся последним объединением исторического авангарда. Эта позиция – одновременно на острие художественного процесса и в то же время в конце определенного этапа истории культуры (что уже в то время отчетливо осознавалось участниками) – в значительной степени повлияла на поэтику и прагматику обэриутов. В отличие от «московской»

[3] Характерно, что одна из более ранних авангардных формаций, в которую входил Д. Хармс, называлась «Левый фланг».

inslav

ветви авангарда – конструктивистов, производственников и «фактовиков» – поискам ОБЭРИУ было чуждо социальное измерение: в своем творчестве обэриуты возвращаются к метафизическим корням авангарда. Именно философской направленностью их поисков можно объяснить тот факт, что как в «Декларации ОБЭРИУ», так и в художественных произведениях обэриутов и чинарей проблема вещественности занимает видное место, однако с не характерным для эпохи 1920-х гг. смещением акцента от вещи к предмету. Каждому обэриуту в Декларации был предписан свой путь: Введенский «разбрасывает предмет на части»[4]; Вагинов творит фантасмагорию мира, облеченного «в туман и дрожание», и читатель через этот туман чувствует «близость предмета и его теплоту»; поэзия Бахтерева – «не более как средство сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия»; у Заболоцкого «предмет не дробится, но наоборот – сколачивается и укрупняется до отказа»; путь Хармса – «столкновение ряда предметов», причем «в момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла». Несмотря на то, что неустойчивость словоупотребления в случае «вещи» и «предмета» в целом свойственна русскому языку, слово «вещь» в авангардную эпоху было столь сильно маркировано определенной сферой своего бытования в пространстве языка культуры, что его замена на предмет – в особенности в тех случаях, когда речь шла не о сугубо «предметной» сфере своего значения – выглядит не случайной. Тем самым именно в творчестве ОБЭРИУ, обозначившем, по мнению Ж.-Ф. Жаккара, «конец русского авангарда» [Жаккар 1995], на переходе в художественном языке от вещи к предмету заканчивается (по крайней мере, на какое-то время) биография авангардной вещи – теперь это совсем другой предмет.

* * *

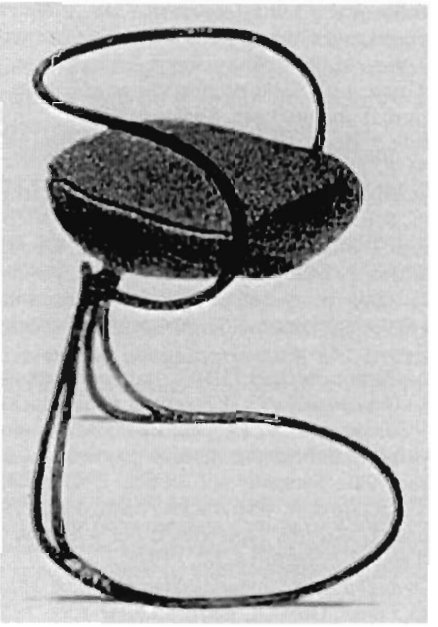
Возвращаясь к фотографии, с которой мы начали наш разговор о вещи, стоит сказать в заключение несколько слов о другом фигуранте выставки «0–10» – Владимире Татлине, одном из первых художников, заложивших основы прикладных искусств. Проблематика соотношения эстетической и утилитарной формы вещи в изобразительном искусстве играет в его творчестве крайне важную роль. Выделяя в искусстве социальную функцию художника-изобретателя, творца новых вещей, Татлин, который в 1915 году одним из первых вышел в плоскость вещественной беспредметности со своими контррельефами, последовательно разрабатывает те области материальной культуры, которые, как ему казалось, могли быть затребованы обществом. В эпоху монументальной пропаганды он строит Памятник III Интернационала, а на лозунги производственного искусства отвечает изготовлением бытовых вещей, последовательно анализируя «главнейшие архетипы в ближайшем предметном окружении человека: очаг, посуду,

[4] Здесь и далее ссылки на Декларацию ОБЭРИУ даны по изд. [Ванна Архимеда 1991: 456–462].

inslav

одежду, мебель, книгу, детскую игрушку» [Стригалев 1995: 43]. В эпоху, когда «техника решала всё», Татлин предлагает свои варианты решения производственных задач, неизменно остающиеся в плоскости утопии.

Искусство Татлина по сути не было ни «машинным», как его представляли немецкие дадаисты в 1920 году, ни «конструктивистским», как считали издатели журнала «Вещь», а его вражда с Малевичем может читаться как частный случай противопоставления чистого и прикладного искусства. Задачу художника Татлин видел в создании «синтетической жизненно необходимой вещи» при использовании метода экономной организации материала и изобретении новых пространственных форм – «организации материалов в вещь» [Татлин 1932: 5]. Несмотря на то, что вещи Татлина не вошли в серийное производство, функционально-формальные идеи, заключенные в них, оказались решающими для развития бионики, дизайна, керамического производства, книжной печати. Фактически творчество Татлина демонстрировало такой подход к технологии материала, который позволял совместить в производстве утилитарный и творческий момент. «Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы материала и его работы», – писал Татлин [Татлин 1932: 7], тем самым декларируя основную идею своего творчества: синтез художника и изобретателя в производстве новой вещи. Не удивительно, что на стул Малевича на выставке «0–10» Татлин спустя более чем десять лет нашел свой вещественный ответ.



inslav

ЛИТЕРАТУРА

Ванна Архимеда 1991 – Ванна Архимеда. Л., 1991.

Вертов 1966 – *Вертов Д.* О фильме «Киноглаз». Киноглаз // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966.

Жаккар 1995 – *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.

Иванов 1999 – *Иванов Вяч. Вс.* Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1999.

Кукуй 2010 – *Кукуй И.* Биография вещи: Концепт «вещь» в языке русского авангарда. München; Berlin; Wien, 2010. [Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 77].

Кукуй, в печати – *Кукуй И.* Двенадцать стульев: Казимир Малевич между Гоголем и Кошутом // Казимир Малевич: Без границ. Материалы международной научной конференции. Белград, 1.5 декабря 2010 г. (В печати).

Кушнер 1919 – *Кушнер Б.* Божественное произведение // Искусство коммуны. 1919. № 9.

Лисицкий, Эренбург 1922 – *[Лисицкий Л.; Эренбург И.]* Блокада России кончается // Objet – Вещь – Gegenstand: Международное обозрение современного искусства. № 1–2. Берлин, 1922.

Малевич 1995 – *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М., 1995.

Мережковский 1995 – *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. Л. Толстой и Ф. Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.

Надеждин 2000 – *Надеждин Н.* Лекции по эстетике 1832/33 учебного года // Надеждин Н. Сочинения в 2 т. Т. 1. Эстетика. СПб., 2000.

Обатнина 2001 – *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001.

Стригалев 1995 – *Стригалев А.* Ретроспективная выставка Владимира Татлина // Владимир Татлин: Ретроспектива. Кельн, 1995.

Татлин 1932 – *Татлин В.* Искусство в технику // Выставка работ заслуженного деятеля искусств В. Е. Татлина [Каталог]. М.; Л., 1932.

Хлебников 2005 – *Хлебников В.* Наша основа [1919] // Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. Кн. 1. М., 2005.

Цивьян 2001 – *Цивьян Т.* К семантике и поэтике вещи. Несколько примеров из русской прозы XX века // Цивьян Т. Семиотические путешествия. СПб. 2001.

Чернышевский 1978 – *Чернышевский Н.* Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Избранные эстетические произведения. М., 1978.

Эйзенштейн 1964а – *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6 т. Т. 1. М., 1964.

Эйзенштейн 1964б – *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6 т. Т. 3. М., 1964.

Эйзенштейн 1968 – *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6 т. Т. 5. М., 1968.

Эренбург 1927 – *Эренбург И.* Материализация фантастики. М.; Л., 1927.

Goddard, Wierzbicka 1994 – Semantic and Lexical Universals: Theory and Empirical Fundings / Ed. C. Goddard, A. Wierzbicka. Amsterdam, 1994.

Simmen 1998 – *Simmen G.* Kasimir Malewitsch: Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne. Frankfurt a. M., 1998.

Wierzbicka 1997 – *Wierzbicka A.* Understanding Cultures Through Their Key Words: English, Russian, Polish, German, Japanese. New York, 1997.

inslav

К. Ичин
(Белград)

Супрематические размышления Малевича о предметном мире

Вместо вступления

Публичное отрицание разума на лекции, прочитанной Малевичем 19 февраля 1914 года, дало название «феврализм» явлению, предшествовавшему супрематизму. В этот период художник впервые заговорил о необходимости свести все к нулю и шагнуть за его пределы – в мир мнимых чисел, беспредметности, чтобы обнаружить суть бытия и небытия, что в итоге станет основой его дальнейших размышлений о живописи[1]. Когда в 1915 году на последней футуристической выставке «0,10» Малевич придумал название «супрематизм» для своего направления (от латинского *superus* – *superior -ius*, *supremus*, *summus* и древнегреческого *τό μάθημα*, *ατος* – «знание, наука», а также *μάτησις*, *εως* – «обучение, воспитание, наставление, любознательность, изучение»), он даже не подозревал, насколько этимология этого слова определит его будущее. Задуманный как супрематия философского понимания нового искусства, которое превосходит все знания, сводит (предметный) мир к нулю и выходит за нуль, супрематизм заключал в себе и религиозное значение горнего (вышнего), и значение старшего, более сильного, и онтологическое значение конечного, последнего пути. Это была победа чистого ощущения, вырвавшегося из-под власти мира вещей, мира видимостей[2].

Поставив перед собой задачу преодолеть непреодолимую бесконечность между человеком и супрдинамическими достижениями цивилизации, направленными к небесным просторам, супрематизм предложил освобождение именно от наследия предметного мира, т. е. беспредметность, которая художником воспринималась как пустота. Защищая свое новое направление, Малевич пишет А. Бенуа в 1916 году: «И я счастлив,

---

[1] В это время у него впервые «плоскости показываются», о чем он пишет Матюшину 5 марта 1914 года [Малевич о себе 2004: 61].

[2] Стремление превзойти знания, по-видимому, следует относи к буддистскому учению, согласно которому любое знание бессмысленно, если оно не служит спасению человека, которое видится в освобождении от пут, пробуждении, прекращении человеческой стадии жизни, ограниченной миром видимостей. Поэтому в «Шветашватара-упанишаде» сказано: «Следует узнать это вечное, пребывающее в Атмане; ничего не следует знать, кроме него» [Упанишады 1992: 116].

inslav

что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем»; «У меня – одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени, и трудно бороться. Но счастье быть не похожим на вас дает силы идти все дальше и дальше в пустоту пустынь. Ибо там только преображение» [Малевич о себе 2004: 84, 85].

Пустота пустынь, о которой говорит Малевич, представляется полным отсутствием объектов в сознании художника, постигшего бытие. В этом смысле его понимание пустоты можно связать с техникой медитации в буддизме, которая используется в целях постепенного отстранения возникающих образов в мире, в целях очищения внутреннего восприятия от всех видов ощущений. Об этом пишет в своей книге «История веры» М. Элиаде, напоминая, что мы имеем дело с экстазом «тотальной пустоты», когда «опыт исчерпан (потому что разорвана связь «мир – сознание»)» и наступает откровение: йогин «вырван из плена Времени», «еще живет, но уже – свободен», а это и есть самдхи – «одновременно пустое и наполненное до краев бытие-сознание» [Элиаде 2002: 40].

Размышления Малевича о пустоте и недеянии, о превращении предметного в беспредметное, по-видимому, следует связать с даоизмом, который рассматривает эти противоположности как часть Одного, в силу чего и «бытие и небытие порождают друг друга», и «совершенномудрый, совершая дела, предпочитает недеяние», ибо «осуществление недеяния всегда приносит спокойствие». Если перенести это на человека, то «тот, кто свободен от страстей, видит чудесную тайну (дао), а кто имеет страсти, видит его только в конечной форме» [Дао Дэ Цзин 2008: 12–14]. Малевич, который освобождает живопись от предметности, или конечной формы, от мира мнимых видимостей, постигает тайну пустоты, которая все вбирает в себя, тайну, олицетворенную в Черном квадрате. Это своеобразное понимание дао – дао, которое «бесконечно и не может быть названо», которое снова возвращается к небытию», и которое называют «формой без форм» и «образом без существа» [Дао Дэ Цзин 2008: 19][3]. Небезынтересно в данном контексте определение дао как «великого квадрата» без углов и «великого образа» без формы, которым по сути подчеркивается скрытость дао [Дао Дэ Цзин 2008: 38]. Малевич пытался вернуть живопись к своему началу, так же, как учение дао возвращает «большое разнообразие вещей» в мире к своему началу, которое есть покой, а сам покой – «возвращение к сущности» [Дао Дэ Цзин 2008: 21]. Идея покоя, который в даоизме является последствием недеяния, соответствует идее равенства (т. е. отсутствия желания), которую порождает экономический принцип у Малевича.

---

[3] Ср. также: «Дао бестелесно. Дао туманно и неопределенно. Однако в его туманности и неопределенности содержатся образы. Оно туманно и неопределенно. Однако в его туманности и неопределенности скрыты вещи. Оно глубоко и темно. Однако в его глубине и темноте скрыты тончайшие частицы. Эти тончайшие частицы обладают высшей действительностью и достоверностью» [Дао Дэ Цзин 200: 24].

inslav

Пустота пустынь и(ли) вещественность вещи

В своем сочинении «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» Малевич пишет: «Нет ни одной иконы, где бы изображен был бы нуль. Сущность Бога – нуль благ, и в этом в то же время и благо. Нуль как кольцо преображения всего предметного в беспредметное» [Малевич 2000, 84][4]. Другими словами, Бог у Малевича – начало, которое само себя превращает в собственную противоположность, чтобы стать нулем, нулем покоя. Поэтому он и заговорил о черном квадрате, нулевой форме, как иконе своего времени.

После сведения формы к нулю, к беспредметности, Малевич исследует то, что за нулем: ничто, существование без цели, чистое познание. С измерением за нулем он связывает творчество, процесс творения, который никогда не бывает миметическим, а наоборот, является «чистым действием», где сосредоточено всеобщее возбуждение мира, возбуждение без цели, где нет предметного представления о времени и пространстве. В связи с этим Малевич, исходя из библейского креационизма, сотворения мира, формулирует главные принципы своего мировоззрения – движение и покой. В своем трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» он объясняет эти два принципа следующим образом: «Бог – покой, покой – совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров, установлено в вечности движение. Движется его творческая мысль, сам же он освободился от безумия, ибо больше не творит»; «Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять в себя полное „ничто“ или вечный покой как немыслящее больше существо, ибо не о чем больше мыслить, все совершенно» [Малевич 2000: 304, 292].

Такое состояние можно понять как Ничто нирваны, Ничто вечного покоя. Покой – это совершенство, это Ничто, Нуль. Поскольку абсолютный Нуль предшествует всем вещам, поскольку это Ничто, его невозможно понять[5]. Существует только бездонное Ничто, которое Малевич перенимает из философии Якоба Беме о начале всего – вечном, темном, бесформенном Ungrund, которое вне космоса и хаоса, вне света и тьмы, вне пространства и времени. Это меоническое начало Ungrund, или «бездная воля», как еще

---

[4] В связи с этим интересно, что Малевич, выставляя свои картины на выставке «0,10», считал важным, чтобы их было видно и чтобы на них можно было смотреть из любой точки зала, ибо супрематизм не знает, что такое верх и низ, что такое справа и слева; это соответствовало концепции «мир как беспредметность», т. е. закону нуля, которым отменяется пространственно-временное чтение картины (слева направо, вверх – вниз). Однако видение супрематизма как Абсолюта вне временных и пространственных категорий Малевич унаследовал у даоизма, где дао передается словами: «Великое дао растекается повсюду. Оно может находиться и справа и слева. Благодаря ему все сущее рождается и не прекращает (своего роста)» [Дао Дэ Цзин 2008: 33].

[5] Абсолютный нуль у Малевича, по мнению И. Пардта, аналогичен «нулевому состоянию», в котором все сведено к «движению к чистому состоянию», которое сам Малевич называет «движением без цели» [Padrta 1983: 141].

inslav

называет его Беме, стремится к проявлению себя (т. е. к возникновению и божества, и материального мира, ибо весь мир одушевлен мистическим единством) и делается «предметом, дабы могла в чем-нибудь действовать», иными словами, «неестественная сила сделалась естественною и вещественною и заключила себя в нечто, в свою собственную волю» [Беме 1994: 147, 148][6]. Исходя из этого, Малевич своим творчеством стремится вернуться к единому, неразделенному и бездонному Ungrund, которое не знает о предмете и действии. Оказавшись в пространстве за нулем, в «пустоте», в вечной беспредметности, он обнаруживает вездесущность Абсолюта. Представление об Абсолюте как вечном Ничто имеет источник у Парменида, который определяет Абсолют как путь отрицания Небытия (понимаемого как пустота), что противоречило концепции Пифагора, отстаивающего бытие в мире пустоты, т. е. в мире воздуха. У неоплатоника Плотина впервые в европейской религиозной мысли находим отрицательное, освобожденное от всего понятие Одного, Божественного: Одно – Ничто. Это – мистика, очищенная от мира и всякого существования. Потом в отрицательной теологии христианских метафизиков Дионисия Ареопагита и Мейстера Экхарта мы обнаружим влияние неоплатонической мистики Одного. Дионисий Ареопагит открывает Бога не в том, что Он есть, а в том, что Он не есть (в Священном писании Он невидим, бесконечен, непонятен). Для Мейстера Экхарта Бога можно осознать лучше всего через «Ничто», ибо сам Бог не был Богом до твари, т. е. он стал Богом только ради сотворения мира. В это бездонное Ничто, которое Экхарт понимает как Божество (Gottheit), предшествующее сотворению мира, должны вернуться и Создатель, и тварь.

Наконец-то, Абсолют, который Малевич обнаруживает в пространстве за нулем, можно истолковать в духе даоизма, как это читаем в «Дао Дэ Цзин»: «Дао пусто, но в применении неисчерпаемо», «Превращение в противоположность есть действие дао <...>. В мире все вещи рождаются в бытии, а бытие рождается в небытии» [Дао Дэ Цзин 2008: 14, 37]. В даоизме пустота определяет бытие. Даоистская мысль о том, что «из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них» [Дао Дэ Цзин 2008: 18][7] явно повлияла на размышления Хайдеггера о сосуде (чаше), вернее, о вмещающей пустоте сосуда как о вещественности вещи, в его трактате «Вещь»: «Если же вмещающее заключается в пустоте чаши, то горшечник, формующий на гончарном круге стенки и дно, изготовляет, строго

[6] Для Беме «ничто» или «бездна» есть сам Бог, и «что совлекается собственной воли, то делается одно с ничто и есть вне всякой натуры», т. е. «дыхание бездны» (Бога, вечного Слова) «глаголет чрез неподвижное, незыблемое основание жизни» [Беме 1994: 155]. В последнем Малевич, кажется, нашел дополнительное подтверждение своим поискам неподвижного Ничто.

[7] Приведем и другие примеры: «Тридцать спиц соединяются в одной ступице, (образуя колесо), но употребление колеса зависит от пустоты между (спицами)»; «Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем» [Дао Дэ Цзин 2008: 18].

inslav

говоря, не чашу. Он только придает форму глине. Нет – он формует пустоту. Ради нее, в ней и из нее он придает глине определенный образ. Горшечник ловит прежде всего – и всегда – неуловимую пустоту и предоставляет ее как вмещающую в виде емкости. Пустотой чаши предопределяется каждый шаг изготовления. Вещественность емкости покоится вовсе не в материале, из которого она состоит, а во вмещающей пустоте» [Хайдеггер 1993: 318]. Действительно, восстание Малевича против вещи, против феномена вещи, ее воображаемой видимости, которая заслоняет вещественность, т. е. скрытое сущее вещи, таящееся зачастую в пустоте или невидимости, сближает мир художника с феноменологической философской системой.

Отмена предмета в живописи и раскрытие сущности живописи в освобожденной краске, освобожденном движении, освобожденной пустоте, освобожденной геометрической форме, становятся понятными, когда мы читаем рассуждения Хайдеггера о сосуде как «пустоте»: с одной стороны, пустота понимается как «полное воздуха полое пространство» (пустота в физическом смысле), с другой стороны – это приемлющая пустота чаши, которая «вмещает, содержа принятое» [Хайдеггер 1993: 319–320]. Таким образом Хайдеггер формулирует существо чаши (чашечность чаши) вокруг ее дарующей емкости пустоты: «В поднесении чаши – существо ее вмещающей емкости. Существо вмещающей пустоты собрано вокруг поднесения» [Хайдеггер 1993: 320]. Собирательный принцип освобожденного существования сущего, который в каком-то смысле можно понять как память, характерен для беспредметной живописи Малевича в той же степени, что и для веществования вещи (в философском понимании этого слова) у Хайдеггера.

К динамическому супрематизму

После черного квадрата – уничтожения всего предметного в живописи – Малевич в 1915–1916 гг. переходит к динамическому супрематизму, где выявляет все возможности бесконечного в цвете. Живопись чистого цвета, выступившего из цветовых масс и ставшего самостоятельной единицей, – искусство двух измерений, плоскостей[8]; однако цветописная плоскость динамизирована, в ней наблюдается вектор движения, или она парит в космическом пространстве. Устремленность цветовых плоскостей на преодоление силы притяжения и их полет представляют не столько полет к иным мирам, сколько сдвиг в искусстве, смещение в суть «вне предметов, вне сознания, вне разума и вне понятия» [Малевич 2004: 353][9]. Эта попытка

[8] Согласно Малевичу, плоскости конструируются во времени и пространстве так, чтобы создаваемому впечатлению об их бесконечном движении не грозила катастрофа. Для плоскости существенна фактура как тело живой плоскости, тогда как ее тяжесть и масса идут к атрофии.

[9] По мнению Дж. Боулта, используя тему полета «как способ проникновения в беспредметный мир Малевича», мы сможем понять этот мир, поскольку для Малевича воздушная

inslav

передать новое ощущение времени и скорости привела в творчестве Малевича сначала к разбиванию геометрической формы и цвета, а потом уже и к серии работ «белое на белом» 1917–1918 гг., начиная с Белого квадрата.

Нулевая степень живописи, которая подразумевала полное отрицание предметного мира, означала переход к работе со светом, явно под влиянием нового искусства – кино[10]. В этом плане, по справедливому замечанию Е. Бобринской, одним из важнейших событий для истории таких, «последних» художественных работ, была выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» 1919 года [Бобринская 2006: 281], на которой были представлены белый супрематизм Малевича (его монохромные композиции 1917–1918 гг.), а также беспредметные работы Родченко «черное на черном», которыми авторы демонстрировали свои варианты «абсолютной», нулевой живописи. Белый супрематизм – это торжество «особожденного Ничто». «Освобожденное Ничто» – это вечный покой, скрытый Абсолют, в котором исчезают все формы. Малевич захотел выразить на языке живописи чувство бесконечности, пространство за нулем, небытие, и это сделал белым супрематизом. Однако на выставке 1920 года Малевич пошел дальше: он выставляет пустые холсты, которые следуют за черным, цветным и белым супрематизмом[11]. Это был настоящий нуль формы, настоящий выход из живописи как таковой. В белом, пустом, очищенном и освобожденном пространстве ничто не мешало движению луча света перед глазами, поэтому белый супрематизм испытывает границы поля зрения, возможности восприятия глаза, отражение и преломление света глазом как чистое ощущение. В этом чистом ощущении – колебании бездны пустоты – Малевич обнаруживает возможность созерцания, которую И. Падрта называет «новое беспредметное сознание», «беспрерывная полнота», «белое сознание» [Padrta 1983: 167]. С другой стороны, Ж. Клер безошибочно связывает белую, свободную бездну Малевича, «ослепленность белизной, в которой заканчивается творчество», с пониманием Прокла, что пространство есть всего лишь тончайший свет [Clair 1979: 27]. Белый холст, как парабола вечности, которая шлет собственную струю света, приглашает погрузиться в него, созерцать в покое и выйти за его пределы с преображенным глазом, а также преображенной метафизической пустотой белого.

В своем динамическом супрематизме Малевич ушел далеко, придумав космическую аэронавтику, чтобы двигаться в космосе. Открыв супрапря-

---

или космическая функция супрематизма существенны. Тему полета в «Победе над Солнцем», т. е. «свержения сонца, а также контроля над солнечной системой», согласно Дж. Боулту, «надо адресовать Малевичу» [Bowlt 1983: 24, 30].

[10] Малевич – автор ряда статей о кино, о влиянии жнвописи на кино; он предвидел появление в будущем цветного кино. Интересно, что режиссер Ханс Рнхтер захотел снять в Германии документальный фильм о супрематизме по сценарию Малевича. Теме «Малевич и кино» посвящен ряд статей, в 2002 году вышла также книга [Tupitsyn 2002].

[11] На персональной выставке 1929 года Малевич создаст концепцию своей творческой биографии: он нарисует все картины, которых не хватало в его сценарии собственного творческого пути (см. об этом более подробно в [Шатских 2001, 153]).

inslav

мую – добавочный элемент динамического порядка в супрематизме – Малевич по сути открыл вакуум как среду, в котором существует лишенный веса аэродинамический супрематизм (аэропланы, архитектоны, планиты). Эксперименты с архитектонами и планитами представляли собой попытку подвинуться от художественной супрематической «белой бесконечности» к конструкции «белой Вселенной» в пространстве. На примере планитов и архитектонов Малевич показал абстракцию полета и конструкции в пространстве. Пространственная система дается в вакууме – на картинах нет силы притяжения, зритель замечает только вектор движения. Беспредметная Вселенная с объемными архитектонами и плоскостными планитами в его «крестьянский период» (1928–1932) переносится на мир новой беспредметной Земли. Поэтому картины, как, например, «Крестьянка», «Девушки в поле», «Сложное предчувствие», «Спортсмены», «Красная конница», можно рассматривать лишь как плоскости в двух измерениях и объемыстые конструкции, приземленные под влиянием силы притяжения – в состоянии покоя или движения. Супрематическую беспредметную Землю созерцает преображенный глаз, который не знает о границах поля зрения, воспринимая беспредметный мир в различных измерениях.

В поисках «живописи как таковой» Малевич двигался к беспредметности как живописи самой по себе. Поэтому и форма нуждалась в чистой форме, красивой сама по себе, не по отношению к чему-то, как это бывает с формами в природе. Такой формой была геометрическая форма[12]. Беспредметный мир Малевича создан из простых геометрических форм и простых арифметических оперций сложения, вычитания, умножения и деления. Сложением и умножением (или же вычитанием и делением) треугольника, выведенного из треугольника четырехугольника и круга возникают все его супрематические композиции, включая также картины крестьянского периода 1928–1932 гг. Таким образом Малевич разрабатывает в живописи понятия единства и множества, части и целого – в том смысле, в каком их использует Сократ в платоновском диалоге «Филеб»[13]. В негуманизированном пространстве существуют только геометрически чистые формы, которые принцип живописной экономии Малевича приводит к невозможности восприятия «белого на белом». Иными словами, супрематическая

[12] В. Тарасенко связывает супрематическую геометрию с ее наследницей – фрактальной геометрией, подчеркивая, что и та, и другая «предъявляют набор чистых форм, свободных от содержательной интерпретации», но эти формы чаще всего одеваются в «новые концепции и точки зрения» [Тарасенко 2007: 224]. В литературе о Малевиче уже указывалось на связь Малевича с платоновским видением красоты форм в диалоге «Филеб» [Seuphor 1959: 38]. Напомнинаем: под красотой формы подразумевается «прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и построяемые с помощью линейки и угломеров» [Платон 1994: 58].

[13] Сократ размышляет о том, что «все, о чем говорится как о вечно сущем, состоит из единства и множества и заключает в себе сросшиеся воедино предел и беспредельность», что относится и к геометрической фигуре, ибо «как род она есть единое целое, но одни части ее в отношении к другим частям то прямо противоположны друг другу, то содержат в себе бесконечное множество различий» [Платон 1994: 13, 9].

inslav

геометрия Малевича представлена освобожденными формами в чистом действии. В этом смысле замечание М. Бриона, что формы, созданные художником, – «те, перед которыми созерцает китайский мудрец» и которые «уводят к Дао как наивысшему пути» – представляется верным [Brion 1956: 140].

Чистое сознание

Однако Малевич искал подтверждения для своих художественных откровений не только в философии. Призыв Лобачевского, чтобы геометрия разработала «воображаемую геометрию», явно указывающий на неудовлетворительность существующих теорий, спровоцировал в Малевиче отмену границы между холстом и тем, что находится за ним (бесконечностью), что привело к движению от динамического супрематизма к белому супрематизму и обратно. Тот факт, что Лобачевский подвинул фундамент, на котором держалась геометрия на протяжении двух тысячелетий, бесспорно, открыл дорогу Малевичу сделать то же самое – отменить предметную живопись, на которой держалось изобразительное искусство.

Принципы беспредметной живописи Малевич сфрмулировал в своем трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой». Рассматривая начала общества, которые зиждутся на принципе экономии как главном принципе в совершенствовании, Малевич приходит к выводу, что экономическое совершенство возможно лишь тогда, когда «предмет станет перед конечностью, когда общежитие дальше не сможет представлять себе нововведния в предмет» [Малевич 2000: 120]. Тогда она должна «перестать мыслить» и «довести мысль свою до беспредметности», ибо только тогда «экономия может достигнуть своего совершенства»: «бесконечность будет побеждена беспредметностью» [Малевич 2000: 120]. Так Малевич выводит беспредметное искусство, как вневременное, на уровень экономического совершенства, за которым должны последовать все остальные. Достигнутое совершенство в беспредметной живописи подразумевает возбуждение, т. е. чистое действие. Данное состояние означает одновременно освобожденное Ничто в белом беспредметном равенстве – все в одном сознании, в одном возбуждении, в одном движении, и это – экономичность как основная сила искусства. В совершенстве вневременной беспредметности, представленной в искусстве (или науке и религии), раскрывается гносеологическая функция супрематизма, направленная на осознание действительности в сторону отмены бесконечности (предметного мира) и ее замены беспредметностью.

С другой стороны, своей гносеологической составляющей идея супрематизма взаимосвязана с феноменологической концепцией Гуссерля, высказанной в его основополагающей работе 1913 года «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии»[14]. Основная философская

[14] Гуссерля и Малевича сближает А. Курбановский, подчеркивая их общее представление «о кризисе дискурсивных практик знания» у Гуссерля и, соответсвенно, «о кризисе репрезентативных практик знания» Малевича [Курбановский 2003: 52].

inslav

проблема феноменологии – выделить то, что не подлежит сомнению, а это очевидность (либо конкретная, либо смысловая). Основной инструмент феноменологии – феноменологические редукции, которые обеспечивают отстранение реального мира, данного в природном окружении (феноменологическо-психологическая редукция), и переход от сознания эмпирического субъекта к чистому сознанию, очищенному от реальных ощущений (трансцендентальная редукция). Это явно напоминает освобождение от предметности реального мира у Малевича и его определение принципа беспредметности супрематизма как чистого сознания в чистом действии – возбуждении.

Бесспорным для Гуссерля представляется то, что «познание по своей сущности есть познание предметности, и оно таково по своему имманентному смыслу, с которым оно относится к предметности», однако философ ставит под вопрос сам смысл предметности, ибо для него «фундаментом для всего выступает схватывание смысла абсолютной данности, абсолютной ясности бытия данным, которое исключает любое осмысленное сомнение» [Гуссерль 2008: 76, 88, 59]. Рассуждения Малевича в его трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» подтверждают близость к философии Гуссерля в той ее части, которая касается вопроса смысла самой предметности. Приведем несколько примеров: «Всякое целесообразное стремление к практическому предмету разбивается о беспредметное безмыслия как об истину или подлинность бытия» [Малевич 2000: 70]; «Беспредметность – единственная человеческая сущность действия, освобождающая от смысла практичности предмета как ложной подлинности» [Малевич 2000: 75]; «В Супрематизме как освобожденном „ничто“ нужно понимать освобождение человека от вопроса „что“» [Малевич 2000: 107][15]. В философии Гуссерля ход в познании идет от «как» к «что»: «Если я не схватываю, *как* возможно, что познание должно постичь нечто ему трансцендентное, то я также не знаю, *возможно ли* оно» [Гуссерль 2008: 108]. К тому же корреляция между познанием и предметом должна пониматься в редуцированном смысле, так как речь идет «не о человеческом познании, но о познании вообще», и эта проблема разрешается только в сфере «чистой очевидности», в сфере данности [Гуссерль 2008: 180]. Сомнение в возможности познания и раскрытии бытия разумом заставили Малевича отказаться от человеческого разума и шагнуть в мир вне разума – в трансцендентный мир алогичной, беспредметной формы. Если Гуссерль в определении возможности познания руководствовался феноменологическими редукциями, которые, отстраняя реальную предметность и эмпирическое «я», выявляли «имманенцию», Малевич, наоборот, осво-

[15] Ср. также: «Мысль создала практический предметный мир, мысль же должна прийти и к беспредметному итогу, победив свой пустой бег сочинений», «Супрематизм как беспредметное белое равенство есть то, к чему, по моему предположению, все усилия практического реализма должны прийти. В беспредметном равенстве лежит сущность, которую ищет человек» [Малевич 2000: 71, 97].

inslav

бождением сознания от «что», т. е. своей беспредметной формой выявил характер познания трансцендентного, объекты которого не могут быть даны имманентно.

Вместо выводов

Беспощадный ко всему предметному, ко всему, что породило античное сознание с его представлениями о конечности, Малевич стремится провозглашением смерти предметного мира достичь нового состояния («беспричинности действия чистого возбуждения» [Малевич 2000: 101] и нового сознания о беспредметности. Он принимает пустоту, небытие, Ничто, зияющую онтологическую бездну, которая остается после свержения Бога Ницше. В данном контексте направшивается параллель с мыслью Хайдеггера о Смерти как ковчеге Ничто, который «хранит в себе существенность бытия», изложенную в тексте «Вещь» [Хайдеггер 1993: 324], поскольку чистые формы космического супрематизма (плоскости, планиты, архитектоны), которые должны заполнить эту бездну-Ничто, мыслятся Малевичу как онтологические сущее, бытие.

Однако воссоединению человека с космической колеблющейся бесконечностью препятствует Бог, который находится наверху иерархии и представляет вершину в новом обществе, как пишет Малевич в брошюре «Бог не скинут». Поэтому он не скрывает своего скептического отношения, говоря о человеке, который попался в утилитарную материалистическую сеть и обрастает предметным миром, соблюдая правила иерархии и бесконечного совершенствования. У человека Малевича есть шанс стать беспредметным человеком, освобожденным от всего существующего (т. е. без желания, которое порождает неравенство), соединенным с пустотой (Небытием), в которой перед ним предстанет вездесущий Абсолют.

Малевич первым среди художников понял, что в творении не может идти речь о воспроизведении отдельного сущего, а только о раскрытии сущности всего сущего в его бытии, которое и есть совершившаяся истина. Для него предметник «может быть скорее изобретателем всевозможных ухищрений, нежели „творцом“» [Малевич 2000: 80][16]. Такой подход увел Малевича в пустоту уединенного мышления, в которой десятилетия спустя присоединится к нему Хайдеггер своими рассуждениями о творчестве, подытоженными в мысли: «Итак, сущность искусства вот что: истина сущего, полагающаяся в творение» [Хайдеггер 2008: 123].

Главный философский вопрос Хайдеггера «что такое вещь?», призванный установить возможности познания, как единичного – «вот этого», так и всеобщего – «вещественности вещи», одновременно включал вопрос о времени и пространстве («что такое время?», «что такое пространство?»),

[16] Ср. также слова Малевича: «Предметник напоминает собою безумца, стремящегося засунуть в свой кошелек ценности земного шара, кромсая его разными телами, орудиями» [Малевич 2000: 141].

inslav

вернее, время-пространстве. При этом время-пространство определялось в ключе современной философу ядерной физики Нильса Бора, которая воспринимала вещь в большей степени как пространственную пустоту (в которой с большой скоростью мечутся электроны), чем плотный материал. Таким образом Хайдеггер развивал мысль о пространстве-пустоте и вещественности вещи-пустоты, в связи с которыми следовало определить «внутреннее» и «внешнее», а также «я» и «не-я» (вещь). В этом смысле показательны его размышления о сосуде (чаше), где пустота сосуда является вещественностью, диктующей формование сосуда. Если перевести на язык восточной литературы, вещественность сосуда, или схватывающая пустота, подобна духу, пребывающему в пустоте сосуда и творящему бытие (в притче о пробуждении Будды, в сказке об Аладдине и т. д.).

В эти размышления включается и художник Малевич, осмелившийся провозгласить пустоту, Ничто, главной направляющей нового искусства, в которой раскрывается освобожденное от предметности бытие. Призыв Малевича к художникам шагнуть за нуль, в пустоту, в бездну, в которой он уже «установил семафоры супрематизма» [Малевич 1995: 151], был призывом выявить собственной свободной волей сущность живописи и следовать новым открытиям в физике и философии – в вечную белую бесконечность. Откликнувшиеся на призыв Малевича художники (начиная с учеников витебского периода и вплоть до Марка Ротко и Рейнхарда) на долгие годы обеспечили звучание его слов: «Ставлю на площади мировых торжеств белый мир как Супрематическую беспредметность, торжество освобожденного Ничто» [Малевич 2000: 216].

ЛИТЕРАТУРА

Беме 1994 – *Беме Я.* Christosophia или Путь ко Христу. СПб., 1994.

Бобринская 2006 – *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М., 2006.

Гуссерль 2008 – *Гуссерль Э.* Идея феноменологии. СПб., 2008.

Курбановский 2003 – *Курбановский А.* К. С. Малевич и аспекты европейской теоретической мысли начала XX века // Русский авангард: Личность и школа. СПб., 2003.

Малевич 1995 – *Малевич К.* Супрематизм // Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М., 1995.

Малевич 2000 – *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. М., 2000.

Малевич 2004 – *Малевич К.* Биографический очерк // Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М., 2004.

Малевич 2004а – Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. 1. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М., 2004.

Платон 1994 – *Платон.* Филеб // Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. М., 1994.

Тарасенко 2007 – *Тарасенко В.* Супрематизм и фрактальная геометрия: радикальный конструктивизм наблюдаемых форм // Малевич. Классический авангард. Витебск – 9. Витебск, 2007.

Упанишады 1992 – Упанишады. В 3 кн. Кн. 2. М., 1992.

inslav

Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.
Хайдеггер 2008 – *Хайдеггер М.* Вещь и творение // Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008.
Шатских 2001 – *Шатских А.* Малевич – куратор Малевича // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. СПб., 2001.
Элиаде 2002 – *Элиаде М.* История веры и религиозных идей в 3 т. Т. 2. От Гаутамы Будды до триумфа христианства М., 2002.
Дао Дэ Цзин 2008 – Дао Дэ Цзин: Книга пути и благодати. М., 2008.
Bowlt 1983 – *Bowlt M.* Le vol des formes // Cahier Malevitch. 1. Lausanne, 1983.
Brion 1956 – *Brion M.* Art abstrait. Paris, 1956.
Clair 1979 – *Clair J.* Malévitch, Ouspensky et l'espace néo-platonicien // Malévitch (1878–1978). Actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, les 4 et 5 mai 1978. Lausanne, 1979.
Padrta 1983 – *Padrta J.* Le monde en tant que sans-objet ou le repos éternel // Cahier Malévitch. 1. Lausanne, 1983.
Seuphor 1959 – *Seuphor M.* Apstraktna umjetnost. Zagreb, 1959.
Tupitsyn 2002 – *Tupitsyn M.* Malevich and Film. New Haven; London, 2002.

inslav

ВЕЩНЫЙ МИР
В СЛАВЯНСКОЙ ИСТОРИИ
И СОВРЕМЕННОСТИ

inslav

М. В. Лескинен
(Москва)

Материальные атрибуты этнической идентификации в репрезентациях народов Российской Империи XIX в.

К концу XVIII в. в европейской науке сложилось представление о наборе признаков этничности, притом, что и термин «этнос», и понятие этничности в этнографическом лексиконе отсутствовали. Совокупность примет была разработана в практике народописаний. Первым и бесспорным критерием этнической принадлежности считался язык, затем вероисповедание, следующими по значимости шли внешние особенности (в широком смысле – т. е. черты лица, физический облик, одежда). Элементы так наз. «материальной культуры» (жилище и пища) и «умственные и нравственные способности» (темперамент, характер, моральные нормы, ценности и «общественный быт»), расценивались как равнозначные. В течение XIX в. этот перечень этнодифференцирующих признаков почти не менялся, пересматривалось лишь местоположение их в иерархии.

Это касается и такого бесспорного с точки зрения этнологии конца XIX–XX вв. элемента этничности, как ее материальное, вещное проявление, – наиболее очевидное (в прямом смысле слова) и яркое выражение своеобразия культуры народа или региональной / этнической группы. В российской традиции народоведения, с середины XIX в. формирующегося в этнографическую дисциплину, данная сфера проявления этнического признавалась значимой, и в практике описаний жителей Империи ей уделялось важное место, однако исследовательский интерес в 1850-е – 1880-е гг. концентрировался прежде всего в области так наз. «духовной культуры» (народности / этничности, национального характера, мифологии, языка, обычного права и др.). В центре нашего внимания – вопросы о том, а) как в процессе эволюции взглядов на иерархию этнических признаков менялась интерпретация материальных атрибутов в ходе внешней идентификации; б) каким образом она влияла на дескриптивную стратегию этнографических репрезентаций народов Российской Империи; в) как в описаниях этносов соотносились вербальные и визуальные способы изображения этноотличительной специфики. Источниками стали научно-популярные иллюстрированные издания географо-статистического характера главным образом XIX в.

Под термином «этническая идентификация» будет пониматься процесс определения этнической принадлежности индивида или номинации этнической группы, осуществляемый с помощью познавательных про-

inslav

цедур внешним наблюдателем, за которым закреплены статус и полномочия кодификатора. Иначе говоря, речь пойдет о так наз. «внешней идентификации» этнографических объектов. Это принципиально, так как наука XVIII–XIX вв. исключала из признаков этничности самоопределение (за исключением самоназвания – экзонима), что было обусловлено теорией и практикой этнографических исследований.

Иллюстрированные описания европейских народов и региональных групп («Костюмы») появляются во второй половине XV в., источники и особенности жанра этих сочинений хорошо изучены [Мыльников 1999: 152–170; Fülemile 2010]. Эта схема репрезентаций весьма узко понимаемой этничности, не формализуемой создателями, осталась неизменной вплоть до эпохи Просвещения. Одним из первых масштабных научных проектов, открывших европейской и российской элите этнокультурное разнообразие России, стал труд немецкого ученого на русской службе И. Г. Георги «Описание народов Империи» [Георги 1776–1777]. Текст Георги представлял собой развернутые комментарии к гравюрам нюрнбергского художника Х. Рота, работавшего в России, и по заказу, для журнала «Открываемая Россия», издавшего их в виде альбома двумя годами ранее [Дмитриев 2005; Вишленкова 2008: 30–33]. Рот не принимал участия в этнографических экспедициях и не путешествовал, все гравюры были сделаны им по рисункам и экспонатам этнографических коллекций Академии наук и Кунсткамеры. Эти изображения племен и народов были так наз. «костюмами», многие воспроизводились в двух и более ракурсах: спереди, «с тылу» и сбоку. Георги снабдил их подробными характеристиками языка, обычаев, внешнего облика и нравов, а также добавил изображения тех народов (в частности финно-угорских), к которым «путешествовал» сам [Вишленкова 2008: 12–13]. Стратегия этнической идентификации данных визуальных текстов подробно рассмотрена в работах Е. Вишленковой, которая заключает: «специфика народа в проекте Рота приписана не людям, а вещам», … что «отражало современную культуру видения мира», в которой «костюм указывал на социальную роль, родоплеменную принадлежность, идейно и эстетическое содержание человека» [Вишленкова 2008: 33]. Добавим: такое восприятие можно расценивать как важную примету архаически-традиционного типа идентификации индивида и группы, а в научном дискурсе оно обретает некоторые новые акценты, связанные не только с доминированием визуализации в репрезентации нового (знания, мира, культуры) и этнических «других» в целом, но и с господством внешнего наблюдения в антропологическом исследовании [Лескинен 2010: гл. 1, 3]. Обращение к образному и зрительному освоению этничности осталось преобладающей формой популяризации и в науке XIX века.

На первом месте в вербальном и визуальном изображениях находились одежда и те предметы, которые непосредственно относились к костюму – например, украшения. Все детали рисунка проговаривались еще раз – в тексте, в разделе «одеяние»; в этой области «удвоение» информации было обязательным. На рисунках помещались еще и атрибуты, призванные

inslav

обозначить виды хозяйственной деятельности – в частности ножи, огниво и охотничье оружие (например, в изображении «чухонского мужика» и остяка), корзина и посох у обитателей лесов, сети у занимающихся рыболовством (например, у лопаря), – но только в изображениях мужчин, женщины выступали как своеобразные «манекенщицы», демонстрируя лишь одеяние. Поскольку иллюстрации делались не с натуры, антропологические различия были нивелированы; в ту эпоху ни автор, ни художник их как бы «не видели»; отсутствует на них и фон – нет даже условного обозначения природного ландшафта, жилища и т. п. Материальные атрибуты в гравюрах занимают первое место, поскольку передать другие отличительные особенности этноса (такие как язык, характер) можно было лишь словесно.

Новым этапом визуальных этнографических репрезентаций, причем также предпринятых для европейской и российской элиты, стал альбом «Народы России» (Париж, 1812–1813) Карла Рехберга, для которого делал рисунки и гравюры русский художник Емельян Корнеев во время своих путешествий по стране [Жабрева 2007а]. На них представители разных народов изображены по-новому: во-первых, введены отдельные элементы культурного и природного ландшафта; во-вторых, персонажи имеют индивидуальные черты и являются участниками жанровых сценок, призванных продемонстрировать повседневный быт и обряды. Так, в иллюстрации к описанию лопарей («Лапонцы») запечатлен обряд жертвоприношения языческим богам, что позволяет представить разные виды мужской одежды, указать на важнейший промысел (лодка и коптящаяся рыба на берегу реки), в общих чертах изобразить лопарский чум и гористый ландшафт. Персонажи гравюры «Эстонцы» – супруги, участники крестьянской скромной трапезы во время косьбы, – одеты в национальную одежду, на заднем плане видны детали городских строений и кирх.

Помимо детально выписанной одежды, на картинках присутствуют предметы утвари, домашней обстановки, фрагменты жилища (например, в гравюрах «Вотячка», «Мордовка», на которых женщины изображены статично, но на фоне лаконичных интерьеров). Важной особенностью гравюр Корнеева является очевидный сегодня диссонанс между относительно реалистичным изображением неславянских народов и более чем условными образами русских. Именно в них этнографическая точность во многом утрачена; персонажи многофигурных картин выглядят как актеры «живых картин» или театральной постановки на античные темы: на гравюре «Россиянки» пожилая и молодая крестьянки моют белье, но «одеты» в праздничные костюмы, их позы призваны продемонстрировать детали наряда. На рисунке «Русские крестьяне» псевдореалистическая зарисовка трехфигурной сценки при подробном рассмотрении оказывается более чем условной: крестьянин и две крестьянки в праздничных одеяниях беседуют у дерева, напоминающего дуб; при этом мужчина с запасной парой лаптей на плече отбивает косу. Одна из женщин сидит на камне спиной к зрителю таким образом, чтобы можно было рассмотреть сложный головной убор

inslav

сзади, она прядет. На наш взгляд, такое изображение русских (великорусов) вызвано не только отсутствием традиции их визуализации, но и принципиальной нерешенностью вопроса о сущности русскости как таковой (ее сословных и региональных вариаций и общенациональной типичности), ведь отчетливый интерес к народной этим проблемам возникает лишь в 1820–40-е гг. [Мартин 2003; Вишленкова 2005].

Следующий этап осмысления народности и этничности в России, а также их отождествления связан с 1840–50-ми гг., когда в русской беллетристике под французским влиянием весьма популярным становится жанр так наз. «физиологий» или «типов», задачей которых было изображение быта и нравов разных сословий и профессиональных групп, осуществляемое непременно «с натуры». Наименование связано с названием популярных в начале 1840-х изданий очерков бытового характера, представлявших людей по их социальным и профессиональным особенностям, продолжавших европейскую литературную традицию так наз. «криков», восходящую к XVIII в. В связи с этим жанром возникают теоретические проблемы: а) способов воплощения в литературе типов и типичного и б) различения методов натурализма и реализма, – повлиявшие на концепции народности / этничности. Характерно подчеркиваемое создателями таких очерков соотнесение визуального и вербального рядов с точки зрения типизации. Главным отличием живописных иллюстраций этих типов от этнографических в 1830–40-е гг. было то, что они воплощали не костюмы, а функции определенных групп, иногда расширяя объекты от понятия «город» до границ Империи [Вишленкова 2005: 20].

Важно обратить внимание на взаимосвязь интерпретации понятия «народность» и словосочетания «физио(г)номия народа». «Физиономия» трактовалась как совокупность специфических черт, определяющих прежде всего визуальную узнаваемость представителей региональных или профессиональных, и несколько позже – этнонациональных, групп. Новым было и само признание факта, что в рамках политических образований (государств и империй) складываются общие признаки и свойства ее жителей, создающие культурное (т. е. «духовное» и физическое) своеобразие нации / народа. Наконец, еще одна особенность концепта «народная (национальная) „физиономия“» состояла в убежденности, что «самая наружность людей высказывает умственные и телесные силы, которые легко распознаются по очерку лица и образованию тела» [Терещенко 1848: 4]. Так часто описывали предков русских – древних славян, якобы обладавших положительными качествами «народов севера» (мужеством, волей, «силой и умом гибким»), выраженными во внешних приметах. Напротив, народы, внешний облик которых (лицо и тело) воспринимался наблюдателем как «неприятный» или некрасивый, однозначно рассматривались как носители пороков. Сама по себе идея о взаимозависимости внешнего и внутреннего, несомненно, архаична и универсальна: она встречается практически во всех народоописаниях, начиная с античности, но концепция прямолинейной физиогномики получает распространение благодаря

inslav

трудам К. Г. Лафатера – в том числе и в России первой трети XIX в. Признание возможности отображения добродетелей и пороков в лице индивида, а также в облике типичного представителя коллектива или сообщества, применительно к этнографическим описаниям снимало вопрос о методах выявления специфически-этнических качеств нрава (черт характера): их можно было и «увидеть», и показать в лице, жестах, позах. Визуальные образы соотносились с литературными и научными характеристиками народов, а концепты «народность», «физиономия народа» и «национальный характер» на этом этапе понимались как тесно взаимосвязанные и взаимообусловленные.

Объектом внимания авторов очерков «типов» были представители «своего» народа, как правило, низкого социального происхождения; довольно часто встречались изображения «типов» других этнических групп, – в том случае, когда имела место профессиональная «монополия» в ремесленной или торговой деятельности. Именно так выполнены описания чухонцев Петербурга В. И. Далем (под характерным псевдонимом «Нравоописатель»): он характеризовал их прежде всего как узкопрофессиональную группу городских жителей (ремесленники-«серебряники», извозчики, трубочисты, женская прислуга и поставщики «чухонского» масла), относя к «чухонцам» финнов Финляндии, жителей петербургских пригородов и «эстов» [Даль 1846].

В иллюстрациях к «физиологиям» вопрос о способах и процедуре типизации также занял важное место (например, рисунки и гравюры 1842–1843, созданные под руководством российского художника Василия Тимма для сборника «Наши, списанные с натуры русскими» (1843) – о жителях Петербурга. Важным требованием визуального и вербального текстов стала узнаваемость. В отличие от статичных и удобных для зрителя изображений Корнеева, эти и другие тиммовские типы создавались в соответствии с идеями физиогномики, поэтому художники обнаруживали в выражении лица, фигурах, позах и жестах характерные социальные и этнические отличия. Благосостояние также отражалось во внешнем облике; применительно к этническим или региональным «типам» они становились свидетельствами процветания или бедности народов (племен). Так, фигура сутулого, забитого чухонца говорила о его нелюдимости, угрюмости, суровости; опущенный взгляд белоруса – о тяжкой доле и забитости; солидный, полный, с рукой, заложенный за пояс курляндец-латыш воплощал достоинство и довольство [Тимм 1843]. На первом месте – приметы социальности: потому одежда, как правило, выбиралась как праздничная, так и повседневная («Парень и девка», «Купец в праздничном мундире», «Финские крестьяне из окрестностей Санкт-Петербурга»). На рисунках помещались главные вещественные атрибуты профессии или специализации («Охтинские молочницы», «Чухонская молочница»), а домашняя утварь находилась вне поля интересов «типистов». Будучи перенесенным на изображение типов, прямолинейно трактуемый принцип изоморфности делал ненужными дополнительные детали: достаточно было тщательно прорисовать осо-

inslav

бенности лица, позы и одежды, акцентируя цветовую гамму, и указать главные приметы хозяйственной деятельности, но не домашнего обихода. В подписи к иллюстрации обязательной стала точная фиксация региона, губернии и рода занятий.

В 1862 г. в Санкт-Петербурге был издан роскошно иллюстрированный альбом Густава Теодора Паули «Этнографическое описание народов России» [Паули 2007] – и снова для образованной публики (на французском, подписи по-французски и по-русски). Все рисунки для него сделаны или с натуры, или по материалам коллекций Русского Географического Общества, а краткие тексты писали ученые-этнографы (в частности К. М. Бэр и Р. Ф. Эркерт) [Жабрева 2007а]. Текст, сопровождающий иллюстрации в книге Паули, весьма лаконичен: в нем содержится информация о месте народа в языковой и этногеографической классификации, о характерных чертах его физического и «нравственного облика», а также о главных отличиях от великорусов. Например: «Поляки – единственный западнославянский народ … населяющий Российскую империю. Их обычаи, язык и вообще национальные особенности до недавнего времени были весьма близки к западным и северо-западным. Внешностью поляки сильно отличаются от великороссов: голова у них меньше, они не столь рослые, черты более тонкие. Им не хватает той особенной гармонии – если так можно выразиться – между душою и телом, своего рода уверенности, которой в известной мере обладают великороссы» [Паули 2007]. В этом фолианте нашли отражение характерные параметры российского этнографического описания 1860-х гг., сложившиеся в связи с разработкой категории «народности» и программ этнографических описаний. Первая особенность заключалась в преобладании исследовательского интереса к так наз. «духовной культуре», общественному и нравственному быту (т. е. к языку, фольклору, обычному праву, институту общины и т.д.) – в ущерб изучению элементов быта материального. Вторая была связана с идеализацией носителя этничности: крестьянство, которое и ранее воспринималось в качестве представителя этнического своеобразия, объявлялось теперь обладателем не только типичных свойств своего этноса, но и хранителем архаических форм культуры, «чистых» физических черт, а также неизменных патриархальных и христианских добродетелей [Лескинен 2010: гл. 2.].

В репрезентации народов Паули больше, чем в аналогичных альбомах ранее, изображений восточных славян («русских») Империи. Это связано с активизацией изучения «своего» крестьянства – его региональных особенностей, разнообразия внешнего облика и форм быта, диалектов и фольклора, а также освоением имперского пространства в географическом и этнографическом отношениях. Жанровые сценки уже мало интересуют художников – несмотря на то, что многие зарисовки сделаны с натуры, зрительское внимание приковано к одухотворенным и идеализированным лицам (как у Корнеева), а в одежде и весьма малочисленных вещественных атрибутах заметна тенденция к представлению типично-обобщенного; однако особенности ландшафта и жилища все же обозначены некоторыми

inslav

деталями, зачастую – условными (избы Великороссии, костелы Польши и кирхи Эстляндии, скалы Финляндии). Важно отметить, что именно в альбоме Паули в многочисленных иллюстрациях великорусов разных регионов отчетливо выразился этап формирования общеэтнического (как протонационального) облика из различных локальных вариаций, начало которого исследователи относят к первой трети XIX в. [Вишленкова 2008: 34–35]. Великорусы репрезентируются еще не как единый тип, а как комплекс локальных образов. Сарафан и кокошник в альбоме Паули еще не обозначены типично-великорусским элементами женского костюма в целом (что будет доминировать уже в 1870-х гг., а в конце столетия войдет в канон национально-русского женского костюма – [Русский костюм 1984; Костюм 1990: 9–12]), а лишь как северно-русская его разновидность («Великороссиянки Псковской, Тверской, Смоленской, Калужской и Тульской губерний»). Женская одежда Воронежской губернии («Великороссияне Воронежской губернии»), с одной стороны, и крестьянок Нижегородской, Рязанской и Орловской губерний, – с другой, заметно отличается и по фасонам, и по цветовой гамме.

Намечена и другая тенденция. Представители «великороссиян центральных губерний» изображены в живописной группе (трое крестьян и две крестьянки разного возраста): на первом плане бородатый мужик в сапогах, и красной косоворотке навыпуск играет на балалайке, рядом – томная девушка в белоснежной рубахе с пышными рукавами и нарядном белом переднике. Они помещены на фоне крестьянской избы, но такой облик «выдает» в них городских жителей – быть может, это призвано свидетельствовать об активном развитии отходничества, которое в этнографических описаниях великорусов этого времени упоминалось всегда и интерпретировалось как этническая черта, отличающая их от малорусов. Вполне правомерна и другая гипотеза: попытка обозначить те типичные приметы великоруса (рубаха, балалайка), которые в конце столетия будут восприниматься как национальные элементы одежды русского крестьянина. В ее пользу – аналогичное стремление к фиксации одного или нескольких материальных атрибутов этничности применительно к другим, нерусским народам Империи. Так, финн (в изображении финнов Санкт-Петербургской губернии «аурамойзет и савакот» и финнов Финляндии («суомалайзет»)) «получает» неизменную для него и далее трубку[1], ижорец – плеть, а ижорка – туес для сбора ягод, так как одним из наиболее распространенных в их среде промыслов был извоз в Петербурге и торговля ягодами, «поляк из окрестностей Кракова» представлен шляхтичем в синем кунтуше и красной конфе-

[1] Следует отметить, что частое и характерное для российского общественного сознания отождествление финнов и эстонцев (этому способствовала общность их финно-угорского происхождения, их часто именовали общим этнонимом «чухна» или «чухонцы») приводило к трудностям выделения специфически-этнических и разных типичных черт этих этносов. Интересно, что трубка как атрибут чухонца в XX веке «переходит» к эстонцам, причем становится распространенным элементом их авторепрезентации (примеры визуальных изображений в эстонских карикатурах см.: [Laineste 2010: илл. 27, 30 и др.]).

inslav

дератке. Но без подписи мы все еще редко можем верно определить этническую принадлежность изображаемых «костюмов».

Теоретическая разработка концепции типа воплотилась, таким образом, и в способах визуального конструирования этнического. Материальные приметы, приписываемые до того многим народам, теперь «закрепляются» за одним или несколькими, они связаны не с конкретно-реалистическими, а с обобщенно-собирательными образами-типами этносов и их региональных вариаций; однако вещественные атрибуты – как и редкие элементы пейзажа, постройки и одежда, – являются результатом конструирования. Они «работают» на складывание узнаваемого образа, и потому каждая вещь и деталь одежды призваны стать *знаком* этноса. При этом научный статус предмета как признака и маркера этничности совершенно не совпадает и **может быть никак не связан** с его ролью, ценностью и значением в традиционной культуре. Так в ходе установления методов идентификации вещь лишается своей утилитарной функции, приобретая черты знака, который, «если и обладает общими с чем-то свойствами, то не с объектом, а со структурой его восприятия» ([Эко 1998: 134], подр. об этом: [Баранов 2010]). Будучи лишь следствием одной из интерпретаций образа Другого, данная кодификация присваивает себе не только «объективно-научную» истину, но и вторгается в область представлений о Другом в традиционной картине мира.

В полном смысле научные этнографические изображения этносов Империи были созданы к Первой этнографической выставке 1867 г. в Москве. Для нее было сделано более 300 экспонатов-манекенов, выполненных по фотографиям, рисункам и скульптурам реальных людей [Выставка 1867]. 1860-е годы – это начало формирования антропологии, поиски расового типа и полемика о научных методах определения этнически-типичного. Неслучайно выставка вызвала горячую дискуссию в обществе о великорусском типе (об этом: [Найт 2003; Лескинен 2010: 107–111]. Поэтому на первом месте перед организаторами стояла задача полной аутентичности: точного воспроизведения физических параметров человека (живого образца-типа), использование собранной в экспедициях одежды и утвари. Согласно разработанному плану, материальное разнообразие этнографической части экспозиции должно было быть представлено максимально полно – перечень только разрядов предметов состоял из 13 пунктов и включал, помимо инструментов, посуды, мебели, игрушек, также орудия труда, снаряжение, музыкальные и другие инструменты и т. п. [Выставка 1867: 15]. В размещении отдельных экспонатов, демонстрировавших облик и быт народов, организаторы руководствовались прежде всего стандартом типичности: экспонаты «должны быть размещены по возможности в их естественной обстановке, с атрибутами их домашнего быта, и каждая группа должна быть размещена так, чтобы она отражала какую–либо *характеристическую черту* этого последнего. … Группы русских племен могут быть окружены *типическими* (выделено мной. – *М.Л.*) растениями и животными тех же местностей» [Выставка 1867: 3].

inslav

Некоторые сторонники патриотического направления восприняли теоретические сложности определения типичного как идеологический просчет. Так, М. Н. Катков обвинял организаторов выставки в «самоуничижении», усматривая в аутентичности некоторых предметов, относящихся к великорусским типам, излишний натурализм, отсутствовавший при этом в экспонатах, представлявших другие этносы: «Мы не видим никакой надобности, – пишет он, – чтобы одежды крестьянина и крестьянки, предназначаемые для хранения в музее, были именно те самые, в которых крестьянин или крестьянка работали целое лето. Разве хорваты, долматинцы, словаки и чехи унаваживают свои поля … в красных, малиновых и белых тонкого сукна одеждах?..» [Катков 1867: 214]. Он также поставил под сомнение сам принцип выборки, оспаривая не только научную точность этнического типа, но и принцип определения типичного в целом: «И почему же эта жалкая лачуга должна быть признана главным типом наших крестьянских построек? … Отчего же именно самый безобразный из всех типов жилища великорусского земледельца признан типом из типов?» [Катков 1867: 215].

В связи с темой субъективности выбора можно упомянуть и заметки собирателя галереи фототипов антрополога А. П. Богданова, который вспоминал о прямо противоположных катковским требованиям «красоты» как достоверности претензиях к фотопортретам различных великорусских типов, собранных в альбом русских, демонстрировавшийся на той же выставке: «Цель выставления … и передачи ... этого альбома была та, чтобы вызвать мнения о физиогномии русских. Портреты я старался собирать без какой-либо предвзятой идеи, отыскивая с одной стороны те лица, кои мне казались наиболее подходящими к *обыкновению признаваемым* за более чисто русские, а с другой те, кои *наиболее часто* (выделено мной. – *М.Л.*) встречаются, хотя и носят следы инородческой помеси» [Богданов 1878: 133–134]. Критерием выбора типа для антрополога, таким образом, стала частотность и такое в высшей степени неопределенное свойство облика, которое все же выделялось ученым в качестве приемлемого критерия – как *общепризнанность* его в качестве национального типа («обыкновение признавать» его чисто русским). Таким образом, многие современники полагали, что истинный этнический тип (что важно отметить – одновременно и социальный – т. е. крестьянский) не мог быть воплощен в «образцовом» виде. Однако это неприятие отражает не столько различные мнения о красоте, сколько демонстрирует значимую тенденцию периода формирования любой этнокультурной идентичности: выработку обобщенного образа «своего», который, воплощаясь в этническом типе, в равной мере репрезентировал бы внесословный тип, – т. е. внешний облик нациеобразующего этноса во всех его вариациях – в том числе и сословных.

Манекены той части выставки, которая не предполагала жанровых сцен, экспонировались с немногочисленными предметами, но еще не выбранными специально, чаще они оказывались случайными, – с которыми

inslav

была запечатлена конкретная натура. Так, кучер держит в руках фрагменты упряжи, эстонская старуха с Библией в руках учит девочку чтению, у финна за поясом – нож и трубка [Образы народов 2008]. Одежда остается главным признаком и приметой этнической принадлежности, но теперь становится важным не обобщенный образ, а, напротив, все вариации общеэтнического: региональное, сословное, профессиональное и географическое разнообразие этнического типа, но в первую очередь – славян и в выставке народов России – русских (великорусов). Подписи к экспонатам содержат обязательное указание региона, почти непременно – имена людей, с которых делались экспонаты, вид их деятельности.

Иллюстративность при этом оказывается не только способом описания, но и методом исследования и репрезентации. Критерии научной объективности можно кратко определить в следующей формуле, которой руководствовались инициаторы: «соответствие реальной действительности, научная объективность, типичность». Неслучайно в отчете о посещении выставки Императором Александром II автор упоминал «удовлетворение» Государя от осмотра «отдела, представлявшего польское племя» и его впечатление от экспонатов, изображавших мазурский тип: «Точно бывшие у нас депутаты» [Выставка 1867, 48], а фигуры эстонцев показались царю «естественными» и «весьма ... типичными». Так «точность» и сходство «типа» с «оригиналом» оказываются для воспринимающей знания стороны (адресата этнографической популяризации) все же преобладающими над требованиями научной достоверности и репрезентативности.

На выставке впервые отчетливо были сформулированы в качестве научно-этнографических принципы, во-первых, «реализма» («настоящести»), и, во-вторых, узнаваемости («опознаваемости») представителей этноса, которые выступали важнейшим средством этнической идентификации и соответствовали главной прагматической функции этнографического знания [Лескинен 2009]. Действительно, этническую и региональную принадлежность большинства изображений, представлявших Европейскую Россию, мы и сегодня можем атрибутировать прежде всего благодаря уже сформировавшимся представлениям об этнических типах – и в первую очередь их материальным признакам, связанным с одеждой и некоторыми атрибутами (трубка, книга и др.). Кроме того, прагматика и способ функционирования экспоната в музейной коллекции («информационная емкость музейной вещи прямо пропорциональна объему знаний посетителя» [Байбурин 2004]) становилась своеобразным стимулом для упрощения смысла и значения выставленных рядом с манекеном вещей. Следовательно, задачей экспозиции и популяризаторской деятельности этнографов того времени был «перевод» этих предметов вещного плана обозначения этничности в форму знака – т. е. выбор и обозначение одного-двух из них в качестве этнически-типичных. И в некоторых случаях вовсе не самые характерные из них обретали статус таковых, это могло происходить и без сознательных усилий организаторов.

inslav

Принципы отбора и создания этнических образов на выставке 1867 г. свидетельствует об интенсивном поиске типичных примет, «эксклюзивных» для каждого из народов. С 1870-х гг. из объектов строгого каталогизирования набор предметов редуцируется и преобразуется в несколько знаковых примет этнической группы, выполняя роль маркеров, а позже – и символов народа-этноса. На создание этнонациональной символики влияли визуальные образы России и ее народов, создаваемые прежде всего «на экспорт» (таковыми были альбомы Георги, Рехберга, Паули). Рассчитанные на внешнего (иностранного) потребителя, они постепенно осваивались и присваивались русским обществом. Так, балалайка, матрешка, лапти, самовар – все эти национальные символы, связанные с предметным миром крестьянской жизни великорусов, конституируются в качестве таковых довольно поздно, не ранее последней трети XVIII в. – и в первую очередь для репрезентации России вовне, представляя собой образ русской нации для «других» [Кузнецов 1994].

Своеобразной переходной формой в процессе осмысления вопроса о соотношении этнического и социально-типичного может, на наш взгляд, служить аллегорическая картина «Народы России на мирном состязании», выполненная в связи с организацией Всероссийской выставки 1882 г. в Москве. В центре изображена женщина в античных одеждах, с яркими бусами и лавровым венком в правой руке, за ее спиной – герб с Георгием Победоносцем (метафора Москвы). Она сидит на троне, у подножья которого спиной к зрителю стоят с подношениями посетители: мастеровой в сапогах и длинном фартуке держит в руках невидимое нам изделие (вероятно, икону), слева – малорус с серпом, кавказец с оружием (саблями), поодаль – моряк с моделью судна и солдат с ружьем. Справа стоящие на коленях девушки протягивают Москве полотно (одна в невысоком кокошнике, другая без головного убора, с двумя косами), неподалеку скорняк со шкурой медведя и руном, художник с картиной, еще один фабричный с серебряным подносом и чайным прибором, в углу скромно стоит издатель с книгами [Выставка 1882: 2–3]. Очевидно, что в данной визуальной репрезентации «народы» понимаются иначе, нежели только как представители племен или этносов, – они являют «типы» в их понимании 1840-х гг. – как сословно-профессиональные группы, призванные иллюстрировать экономическое процветание и богатство страны.

Аналогичный процесс шел и в отношении к изображениям этносов Империи. Так, в 1870–80-х вещный мир финна представлен в российских изображениях конца века ножом (так наз. «финский нож», в текстах всегда именуется «финский нож пукко»), изредка – медным кофейником и непременно трубкой, притом что трубка во всех ранних визуальных репрезентациях народов России представлена как распространенный атрибут многих народов Сибири и Западных окраин (в частности немцев и поляков, шведов), а нож – характерная примета охотничьего промысла [Карта России 1866]. В финляндском отделе Всероссийской выставки (1882) находились

inslav

этнографические экспонаты, представляющие разные региональные крестьянские типы в аутентичных интерьерах. В них главными повторяющимися атрибутами (т. е. явно наделенными значением национально-финских) стали трубка и Библия [Выставка 1882: 196–197].

Поляк наделен не известными с XVII в. «рыцарскими» атрибутами (сабля, кунтуш, пистоли и др.), а «новыми» признаками, которые теперь призваны «совмещаться» с обликом поляков как этноса, т. е. с его крестьянским сословием – к непременным усам прибавляется конфедератка и более скромный жупан [Образы народов 2008]. Однако польский крестьянин трудноотличим от своих славянских сородичей-земледельцев [Образы народов 2008], хотя обозначено стремление, изобразив его в праздничной одежде с элементами старинных шляхетских облачений, наделить его специфическими национальными приметами.

В 1880–90-х гг., с распространением идей эволюционизма в России, изучение материальной этнической культуры приобрело значительные масштабы – ведь теперь по различным ее элементам стремились установить место (уровень развития) народа или его «отрасли» на шкале культурно-исторического развития, поэтому спектр инструментов, орудий, утвари и способы их производства непременно привлекал внимание исследователей, особенно в полевых условиях. Однако в научной литературе о народах Российской Империи фиксируется четкая специализация: в трудах по антропологии или археологии (в особенности краниологических ее аспектах) визуальный ряд ограничивался фотографиями современных физических и расовых типов и рисунками находок; в этнографических очерках в качестве равнозначимых соседствовали старинные (в том числе и упомянутые) гравюры и рисунки с них, зарисовки современных путешественников, фотографии и репродукции-гравюры с живописных полотен и портретов, которые имели отношение к описанию истории, образа жизни, облика и быта народов России.

Сама фотография, при максимальном соблюдении соответствия оригиналам, став активным элементом этнографических репрезентаций и исследований, все же признавалась неспособной выразить в полной мере этнические черты, типичные и аутентичные одновременно. Антрополог Э. Ю. Петри считал, что фотография всегда ниже живописи и ставил в упрек научной фотографии, что «она дает изображение, лишенное индивидуальности и жизненности. Современные „путешествия“ изобилуют изображениями лиц в условных и принужденных позах и с тем же отсутствием определенного выражения в лице» [Петри 1895: 41], в то время как «художник может выдвинуть именно те особенности, которые наиболее характерны с точки зрения этнографии или патологии. С другой стороны, художник рискует внести в изображение типа, помимо своего сознания, именно те черты, которые, по его превратному мнению, кажутся ему существенными» [Петри 1895: 46].

Если учесть, что характерной для 1880–90-х гг. формой репрезентации народов Империи являлись многотомные географо-статистические описа-

inslav

ния государства, выполнявшие одновременно и научную, и популяризаторскую функции, то следует отметить, что в них визуальное «сопровождает» тексты, но отходит на второй план. Побеждает принцип широко понимаемой иллюстративности: равноценными признаются тексты разных жанров: записки путешественников, сведения этнографических опросов, беллетристика, поэзия, фольклор. Визуальный ряд – столь же пестрый по составу, – призван лишь сопровождать и «облегчать» восприятие большого по объему научно-популярного нарратива. Материальный мир этнического трактуется теперь более свободно: белорус может изображаться в облике нищего больного странника с посохом, финн – как щегольски одетый ремесленник мастерской Фаберже, и шляхтичу наконец позволено представлять поляка (например, [Янчук 1888; ЖР]). Главное – освоение этнического разнообразия через создание узнаваемых и потому упрощенных образцов.

В поздних изображениях этносов Империи, например, в горельефе «Народы России» Мраморного зала Этнографического музея Санкт-Петербурга (скульп. М. Я. Харламов, В. С. Богатырев, 1913–1915) они представлены исключительно в натуралистическом и динамичном виде – непременно в действиях, описывающих различные стороны жизни (работа, праздники, религиозные ритуалы и т. п.), а в способах нарративного повествования явно прочитывается влияние традиции фотографии – но не постановочной, как ранее, а «живой», естественной сиюминутной зарисовки. Наибольшей архаичностью отличались скульптурные коллекции фигурок «Народы России» Императорского фарфорового завода (первые изделия серии были созданы в 1780-е гг. с иллюстраций Рота), – в ней этнический образ сводился к одежде и связанным с ней скупым вещным атрибутам. Но и здесь в начале XX в. можно видеть тенденции общей эволюции представлений об этничности: при сохранении принципа костюмности изображения все большее место стали занимать жанровые сценки, сюжетные композиции [Императорские коллекции 1995: 70–71].

Таким образом, с эволюционированием представлений об иерархии этнических признаков значимость предметных объектов в процессе идентификации и репрезентации этносов Империи меняется. Главной отличительной приметой остаются одежда и атрибуты хозяйственной деятельности; материальный мир этнической культуры интерпретируется в категории традиции, потому наделяется свойствами такой же неизменности, как и врожденные качества этноса (антропологический тип, темперамент, характер). Но все же, в отличие от XX века, вещь еще – живой, реальный и понятный элемент крестьянского традиционного мира.

В своем символическом значении материальные объекты утрачивали первичные значения, конкретно-бытовую и фактографическую точность, становясь конструктом. Наделяя материальный атрибут функцией знака, а затем и символа, механизм научной типизации в конце XIX века апеллировал не к готовым образцам (как в XVIII в.), не к опыту и впечатлениям

inslav

наблюдателя (как в первой половине XIX столетия), а к обновленным стандартам этничности и к идее нации.

На начальной стадии черты «материальной культуры» оказывались вторичными по отношению к признакам так наз. «духовной культуры», но играли доминирующую роль в разработке идеи этнической физиогномики, в основе которой находилась оппозиция внешнее / внутреннее. Она, в свою очередь, определяла закономерности и каноны визуального и вербального изображения «этнического» в российской науке на протяжении всего XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

Байбурин 2004 – *Байбурин А.* Этнографический музей: семиотика и идеология // Неприкосновенный запас. 2004. № 1 (33).

Баранов 2010 – *Баранов Д. А.* Этнографический музей и «рационализация системы» // Этнографическое обозрение. 2010. № 4.

Богданов 1878 – *Богданов А. П.* Антропологическая физиогномика (1878) // Русская расовая теория до 1917 г. Сборник оригинальных работ русских классиков / Под ред. В.Б. Авдеева. В 2 вып. Вып. 1. М., 2004.

Вишленкова 2005 – *Вишленкова Е.* Визуальный язык описания «русскости» // Ab Imperio. 2005. № 3.

Вишленкова 2008 – *Вишленкова Е. А.* Визуальная аитропология империи, или «увидеть русского дано не каждому». Препринт WP6/2008/04. Серия WP6. Гуманитарные исследования. М., 2008.

Выставка 1867 – Всероссийская этнографическая выставка, устроенная Императорским обществом любителей естествознания, состоящим при Московском университете в 1867 году. М., 1867.

Выставка 1882 – Всероссийская художественно-промышленная выставка в Москве 1882 г.: Иллюстрированное описание. СПб., 1882.

Георги 1776–1777 – *Георги И. Г.* Описание всех в Российском государстве обитающих народов, а также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей. В 3 ч. СПб., 1776–1777.

Даль 1846 – *Даль В. И. (Нравоописатель В. Луганский.)* Чухонцы в Питере // Финский вестник. 1846. Т. 8. Отдел III.

Дмитриев 2005 – *Дмитриев В. А.* Иоганн Готлиб Георги и его книга «Описание всех в Российском государстве обитающих народов» // Георги И.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов. СПб., 2005.

Жабрева 2007а – *Жабрева А.* Густав-Теодор Паули. Этнографическое описание народов России. Монументальное описание России, народы страны в год ее тысячелетия. 1862 // Паули Г.-Т. Народы России. М., 2007.

Жабрева 2007б – *Жабрева А.* Живописные зарисовки путешествующего художника // Рехберг К. Народы России, или описание нравов, обычаев и костюмов различных национальностей Российской империи. Париж, 1812–1813. М., 2007.

ЖР – Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном и экономическом и бытовом значении. Под общей редакцией П. П. Семенова, вице–председателя Императорского Русского Географического Общества. В 12 тт. (19 кн.). СПб.; М., 1881–1901.

Императорские коллекции 1995 – Императорские коллекции в собрании Российского Этнографического музея. СПб., 1995.

inslav

Карта России 1866 – Карта России и племен, ее населяющих (1866) / Сост. и рис. Н. Теребенев // Образы народов Российской империи 60–х гг. XIX в. по материалам Этнографической выставки 1867 г. СПб, Российский этнографический музей, 2008 (DVD).

Катков 1897 – *Катков М. Н.* Собрание передовых статей Московских ведомостей. 1867. М., 1897.

Костюм 1990 – Костюм народов России в графике XVIII–XIX вв.: Из фондов Государственной центральной Театральной библиотеки / Автор-составитель Н. М. Штукатурова. М., 1990.

Кузнецов 1994 – *Кузнецов И. М.* Исследование символов в системе национального самосознания. К постановке проблемы // Ценности и символы национального самосознания в условиях изменяющегося общества. М., 1994.

Лескинен 2009 – *Лескинен М. В.* Роль концепции народности в этнографических описаниях последней трети XIX века // Россия и славянский мир на этнографической выставке 1867 года. СПб., 2009.

Лескинен 2010 – *Лескинен М. В.* Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в. «Другой» сквозь призму идентичности. М., 2010.

Мартин 2003 – *Мартин А.* Изображение «русскости» в конце XVIII – начале XIX в. // Ab Imperio. 2003. № 3.

Мыльников 1999 – *Мыльников А. С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации и этничности XVI – начала XVIII века. СПб., 1999.

Найт 2003 – *Найт Н.* Империя на просмотре: этнографическая выставка и концептуализация человеческого разнообразия в пореформенной России // Власть и наука, ученые и власть: Материалы международного научного коллоквиума. СПб., 2003.

Образы народов 2008 – Образы народов Российской империи 60–х гг. XIX в. по материалам Этнографической выставки 1867 г. СПб., Российский этнографический музей, 2008 (DVD).

Паули 2007 – *Паули Г.-Т.* Народы России. Санкт-Петербург, 1862. М., 2007.

Петри 1895 – *Петри Э. Ю.* Соматическая антропология // *Петри Э. Ю.* Антропология. В 2 т. СПб., 1895–1897. Т. 1. СПб., 1895.

Рехберг 2007 – *Рехберг К.* Народы России, или описание нравов, обычаев и костюмов различных национальностей Российской империи. Париж, 1812–1813. М., 2007.

Русский костюм 1984 – Русский народный костюм из собрания Государственного музея этнографии народов России. Л., 1984.

Терещенко 1848 – *Терещенко А.* Быт русского народа. СПб., 1848.

Тимм 1843 – *Тимм В.* Иллюстрации к «Физиологии Петербурга» («Физиологии Петербурга, составленной из трудов русских литераторов», сост. под ред. Н. Некрасова. СПб., 1843). Иллюстрации на сайте: http://www.grafika.ru/catalog/s

Эко 1998 – *Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию. М., 1998.

Янчук 1878 – *Янчук Н.* Народы России. Этнографические очерки // Природа и люди. 1878. № 1–11.

Fülemile 2010 – *Fülemile Á.* Dress and Image: Visualizing Ethnicity in European Popular Graphics. Some Remarks on the Antecedents of Ethnic Caricature // Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe / Ed. by D. Demski and K. Baraniecka-Olszewska. Warszawa, 2010.

Laineste 2010 – *Laineste L.* The Frighteningly Funny Foreigner: Caricatures of the Other in Estonian Interwar Public Discourse // Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe / Ed. by D. Demski and K. Baraniecka-Olszewska. Warszawa, 2010.

inslav

Л. А. Черная
(Москва)

Вещь в пространстве русской придворной культуры XVII века

Прежде всего следует пояснить, что под «пространством» русской придворной культуры мы понимаем как прямое значение этого слова, так и переносное, подразумевающее всю придворную культуру в целом. Кроме того, мы будем учитывать и древнерусскую трактовку «вещи» как не только материального объекта, но и какого-либо явления, действия, события и т.п.

Русская придворная культура XVII в. еще не изучена как субкультура русского общества переходного периода от Средневековья к Новому времени. А между тем собранные И. Е.Забелиным и другими исследователями и архивистами обильные исторические материалы дают такую возможность в полной мере (подробнее см. [Черная, в печати]). В данной статье речь пойдет лишь об одном из аспектов изучения этой культуры, а именно о месте и значении вещи в пространстве церемониала, составлявшего сердцевину придворной жизни.

Придворная культура в России была давно сложившейся, традиционной, выработанной за XVI век и отшлифованной до деталей. Но в то же время именно в переходный период от Средневековья к Новому времени, падающий на XVII в., и особенно в годы правления царя Алексея Михайловича (1645–1676 гг.) придворная культура начала стремительно обогащаться новыми областями и сферами, такими как поэзия (1660-е гг.), театр (1672–1676 гг.), портретная и историческая живопись и пр. Новые, связанные в основном с вербальным началом, сферы придворной культуры обладали и новым отношением к вещи, которая уже не играла в них центральной роли. Старые же, опирающиеся на церемониал и «чин» как структурообразующее начало, по-прежнему отдавали вещи ведущую роль, но и в них наметились серьезные изменения.

Понятие «чин» в средневековой культуре включало 14 значений (порядок, подчинение, последование, правило, устав, степень, должность, сан, сонм, знамя, значение, время и др.), из которых на первом месте было пришедшее из Византии толкование «чина» как правильного, утвержденного Богом миропорядка. Именно это значение не просто предпочитал Алексей Михайлович, а, можно сказать, боготворил: следование «чину» у него стояло на первом месте и в государственных делах, и в общественных отношениях, и в семье, везде и всегда. Чину были подчинены венчания на царство, военные парады, встречи иностранных послов, церковные действа

inslav

(«Шествие на осляти», «Пещное действо»), крестные ходы и службы, весь придворный церемониал, а также и вся каждодневная жизнь средневековых людей. Царь внес в это понятие новый дополнительный смысл – эстетический. Для него правильный порядок обязательно должен быть прекрасным. Второй царь из дома Романовых страстно уважал чин-ритуал, чин-канон, чин-порядок, но внес в это понятие существенную поправку, требуя от чина еще и красоты, тем самым он эстетизировал это понятие. Придворная культура времен «тишайшего» была исполнена благолепия, насыщена новым семиотическим осмыслением пространства, усиленной символикой цвета, многочисленными барочными элементами, всем тем, что казалось царю величественным и прекрасным.

Царь стремился соблюдать все и всяческие чины и сам создавал новые («Чин объявления царевича народу», «Чин освящения огородов в Измайлове», «Урядник сокольничья пути»).

Концепт вещи в пространстве придворной культуры был тесно связан с чином и нашел свое наиболее полное отражение в «Книге, глаголемой Урядник, новое уложение и устроение чину сокольничья пути» 1656 г., которая начинается с развернутого обоснования, что такое чин и почему он необходим каждой вещи: «Государь царь и великий князь Алексей Михайлович… указал быть новому сему обрасцу и чину для чести и повышения ево государевы красныя и славныя птичьи охоты, сокольничья чину. И по ево государеву указу никакой бы вещи без благочиния и без устроения уряженного и удивительного не было, и чтоб всякой вещи честь, и чин, и образец писанием предложен был. Потому, хотя мала вещь, а будет по чину честна, мерна, стройна, благочинна — никто же зазрит, никто же похулит, всякой похвалит, всякой прославит и удивитця, что и малой вещи честь, и чин, и образец положен по мере. А честь, и чин, и образец всякой вещи большой и малой учинен потому: честь укрепляет и возвышает ум, чин управляет и утвержает крепость. Урядство же уставляет и объявляет красоту и удивление, стройство же предлагает дело. Без чести же малитца и не славитца ум, без чину же всякая вещ не утвердитца и не укрепитца, безстройство же теряетъ дело и воставляет безделье» [Урядник 1856: 139]. Отсюда явствует, что чин был призван «управлять и утверждать крепость» любой вещи наравне с честью и красотой, именно чин придает всему на свете «меру, стройность и благочиние», и правильный чин любой вещи вызывает похвалу, удивление, приносит славу его создателю и исполнителю. Красота же кровно связана с чином через «урядство», т. е. устроение и украшение. Урядник специально акцентировал, что чин важен для всех и всяческих вещей, не только больших, но и малых. И хотя в данном контексте речь идет не о вещи как материальном предмете, а скорее о вещи как объекте или явлении, все же принцип чинного уряжения всякой вещи (в том числе и вещи-предмета) четко прослеживается как в Уряднике, так и в других теоретических рассуждениях того времени, а также в придворной практике Алексея Михайловича.

inslav

Содержавшиеся в «Уряднике» положения о самой любимой потехе царя – соколиной охоте – распространялись и на все остальные царские потехи и «прохлаждения», но, в первую очередь, на официальные церемонии при дворе. Вот здесь-то вещь и начинала играть первенствующую роль, вписываясь в общий церемониальный чин. Вещь в разных своих ипостасях организовывала и структурировала пространство церемониала, как проводившегося внутри царского двора, так и вне его. Перед началом церемонии царский дворец в Кремле (а также дворцы в загородных усадьбах) преображались: наступал «час красоты», и его надо было встретить достойно. Хоромы, в которых должно было состояться то или иное придворное действо, «уряжались», т. е. украшались тканями, коврами, подушками и т. п. вещами так, что любое помещение превращалось в некое подобие шкатулки, потолки, полы и стены которого сливались в одно сверкающее, переливающееся золотом и серебром пространство. Сукно и бархат были повсюду, заглушая звук шагов, так что участникам церемонии казалось, что они передвигаются беззвучно, как рыбки в аквариуме. Особенно пышно украшались помещения, предназначенные для приема иноземных послов.

Центральное место в придворной культуре XVI–XVII вв. отводилось приему иностранных послов, оформленному как и все остальное в особый «чин», указывающий каждому участнику церемонии его роль и место, направленные все вместе на поддержание чести и престижа царя и его власти. Царский трон охраняла вооруженная личная гвардия монарха, (против чего неоднократно возражали иноземцы, указывавшие на запрет оружия при европейских приемах дипломатов), послы должны были удаляться после вручения грамот, пятясь назад, ни в коем случае не поворачиваясь к царю спиной. Кстати, подобный способ ухода спиной сохранился в России и в «просвещенном» XVIII столетии.

В царской Казенной палате хранились многочисленные серебряные сосуды, напольные и настольные часы и другие предметы, которые предназначались исключительно для украшения приемов иностранных послов. К примеру, в 1674 г. кремлевский часовщик иноземец Иван Яковлев чинил «часы большие медные, которые ставятся у великого государя в Комнате на окне при послах, с трубою и со слоном» [Забелин 1990: 203]. Этот показательный пример говорит о том, что целый ряд предметов подобного рода (часы, серебряная посуда, ковры и пр.) временно помещались на определенных местах, чтобы маркировать придворное пространство. Как только церемония завершалась, эти вещи собирались и уносились на хранение в ту же Казенную палату. В приведенном примере выбор часов как особой знаковой вещи вполне объясним: часы как тонкий и сложный механизм, оформленный в ювелирно выполненный корпус «с трубою и слоном», должны были убедительно подтверждать «продвинутость» русского монарха, его образованность и знание европейской культуры, потребность в подобных новейших достижениях мировой технической мысли. Вероятно потому,

inslav

что русский счет времени (менявшийся со временем сезонного рассвета и заката) совсем не совпадал с европейским и использовать часы в нем было достаточно сложно, часы играли роль временного украшения царской Комнаты во время приема иностранных послов.

Тот факт, что разным новым вещам (в самом широком понимании этого слова) в придворной культуре уделялось особое внимание подтверждает хотя бы челобитная неизвестного иностранного мастера 1683 г.: «Я, иноземец, надеяся на вашу государскую милость, в вашем великих государей царстве вновь вещи завел, чего в предках не бывало» [Дополнения 1867: 175].

Назначение и функции вещи в пространстве придворной культуры были весьма разнообразны: царский трон маркировал центр церемониального пространства, различные предметы роскоши, расставленные на определенных местах, обозначали точки притяжения внимания участников церемонии и т.д. Расставленные в чинном порядке и в нужных местах люди тоже превращались в некотором смысле в «вещи», определяющие границы церемониального пространства. Так сказать, люди-вещи облачались в единообразные специально подготовленные костюмы с тем, чтобы как бы слившись в одну линию фиксировать пространственные границы церемониала и украшать эти границы цветом и блеском своих нарядов. В записках иностранцев встречаются подробные описания подобных людей-вещей, включенных в чин-церемониал с одной целью – фиксировать границы церемониального пространства и украшать своей одеждой праздник. Вот, например, как описывает Яков Рейтенфельс царские торжественные обеды с участием иностранных гостей: «Тогда длинные ряды более важных придворных лиц стоят, тесно сплоченные, неподвижно по всему дворцу в широких шелковых, изукрашенных дорогими камнями одеждах…» [Рейтенфельс 1997: 300].

Самыми колоритными были выезды царя на богомолье, в загородные дворцы, на охоту и т. д. Вот, например, как происходило торжественное шествие царя в Троице-Сергиев монастырь 19 сентября 1675 г. На Красной площади были устроены специальные помосты для цесарского и брандербургского посланников, польского и датского резидентов, чтобы они могли лицезреть этот театр чина-церемониала, не влезая на крышу дома (как это делали другие иностранцы, например, персидский купец со свитой). Череду процессий из Спасских ворот Кремля открывали 1500 стрельцов во главе со стрелецким головою Степаном Яновым, перед которым вели «превосходного пегого аргамака… в тигровых пятнах» (цит. по: [Седов 2006: 245]). Стрельцы прокладывали путь царю до первого стана за городом, где царя ждало войско в 14 тысяч человек. Затем показался спальник И. Голохвастов с «постельничим возком», составлявшим более чем 30 повозок, охраняемых 250 конными стрельцами по трое с каждой стороны возка и с бичами, ярко сверкавшими золотом на солнце. Этих стремянных стрельцов возглавлял стольник Ю. П. Лутохин, важно восседавший на лихом коне, «беспрестанно грызущем удила» [Седов 2006: 245]. Вслед за ними шли

inslav

62 лошади «царского седла», сбруя и попоны которых «горели в золоте и серебре» [Седов 2006: 245]. Конюхи во главе с Тарасом Растопчиным получили к походу новые золотые с серебром нашивки по польской моде. Следом вывели 12 лошадей царской кареты, удерживаемых 24 конюхами под уздцы. Царская карета блистала золотом и сверкала хрусталем. За ней шла группа, возглавляемая ясельничим Ф. Я. Вышеславцевым, специальный человек нес скамейку, обтянутую красным сукном, которую ставили под ноги царя, когда он садился на коня. Потом ехали восемь всадников, прислуживающих царю в походе, а между ними несли персидские ковры для лошадей, вытканные серебром и золотом. За ними шла процессия рынд, которых сопровождал 21 жилец с кушаниями. Далее шел отряд в 12 лошадей, покрытых бархатными покровами. Для царского выезда были сшиты на дворе А. С. Матвеева новые, невиданные доселе конские снасти, а посему возницы не знали, как «наряжать» в этот конский наряд, и Матвееву пришлось самому это проделать на Соборной площади на глазах знати и иностранцев. Карету окружали шесть пеших с протазанами «в особливом платье» [Седов 2006: 246]. Вокруг кареты ехали стрелецкие головы и сотники, а также 60 сокольников с алебардами и протазанами. За царской каретой, в которой помимо царя и царевича находился и кн. Н. И. Одоевский как глава Боярской думы, провожавший процессию до первой остановки, ехали остальные придворные – «множество бояр, стольников, чашников в золоте, серебре и жемчуге» [Седов 2006: 246]. Из них 13 думных людей, 24 спальника, 69 стольников, 31 стряпчий и 79 жильцов. Замыкали царский поезд три кареты и толпа слуг.

Следовавший за царским поезд царицы был значительно скромнее по количеству сопровождающих лиц, но не менее красочен и пышен. Если в царском поезде преобладали золотые и серебряные тона на красном фоне, то в царицыном – белый цвет: 12 белых лошадей, «обвязанных шелковыми сетками» [Седов 2006: 246], везли колымагу царицы, окруженную 200 стрельцами. В конце процессии ехали 4 думных, 3 спальников, стольники царевичей и 230 московских дворян, за ними боярыни в возках, а в самом конце 26 царицыных детей боярских.

По всей видимости, данная процессия была самой значительной за все царствование Алексея Михайловича. К ней готовились с особым размахом: были взяты драгоценности из царской казны, был куплен «венец с коронами алмазный» для царицы за 15000 рублей, было срочно сшито несколько десятков кафтанов для дворовых и однорядок для боярынь царицы за казенный счет, выдано десятки золотых и серебряных нашивок на кафтаны стрельцов и т. д. Царь стремился произвести впечатление на иностранных гостей и трепетно ожидал донесений своих людей, которые должны были слушать все отзывы и оценки, которые дадут иноземцы при виде процессии. Причем, на мой взгляд, его волновало не столько восприятие богатства и пышности действа, сколько оценка красоты его. Он хотел показать европейцам, что и в России не отстают от моды (отсюда польские нашив-

inslav

ки), что при дворе ценят не просто роскошь, но и красоту, что царь обладает вкусом к красивым вещам. Иностранцы не обманули ожиданий царя и громогласно восхищались «стройству ратному» [Седов 2006: 246], изрядным ружьям, конскому наряду, персидским коврам в алмазах, украшению царских карет и пр. Бальзамом на душу мягкого и впечатлительного царя ложились слова императорского посланника, который буквально на все говорил, что ничего подобного нет в мире, а если когда-то и бывало, то только при императоре Августе! Датский резидент удивлялся, что «государский поход устроен паче всякаго человеческаго разумения» [Седов 2006: 247]. Польский резидент пытался давать советы по поводу стрельцов: «люди все бравые и с карабины золочеными» [Седов 2006: 247], но им не хватает еще по 2 пистоля, вот тогда бы «строй его Государскому походу в красоту» [Седов 2006: 247] был. И лишь Брандербургский посланник помалкивал, видимо, пораженный до глубины души происходящим...

Обращает на себя внимание то, что вещь в русской придворной культуре была значима не только сама по себе за счет своего качества, но важную роль играл и количественный показатель – обилие и даже переизбыток дорогих вещей и богато одетых людей («восточная роскошь» в оценке европейцев) были едва ли не на первом месте при оформлении церемоний. Яков Рейтенфельс назвал «войском Дария» 16 000 «отборнейшей конницы и пехоты», выстроенных вдоль дороги при приеме польских послов в 1672 г., а также добавленных к ним «для усиления великолепия» бояр и московское знатное дворянство, «красовавшихся в пышных азиатских одеждах, роскошно украшенных» [Рейтенфельс 1997: 288].

Торжество бессловесной вещи в русской придворной культуре не нарушалось вплоть до эпохи Алексея Михайловича, пока в придворный обиход не вторглось вербальное искусство придворной поэзии.

Симеон Полоцкий приехал в Москву в 1664 г. из Полоцка с готовыми идеями подносных виршевых книжек приветственного праздничного или утешительного скорбного содержания и барочного оформления. Уже в 1665 г. «приветственная книжица» по случаю рождения у царя сына Симеона была поднесена Алексею Михайловичу с «благоприветствованием» при ее вручении. Книгу открывала ода в честь Алексея Михайловича, далее шли стихи в виде креста в подарок новорожденному царевичу, стихи в виде двух звезд, «Беседа со Планиты» с предсказанием счастливой судьбы, «апостроф» к тезоименитому Святому покровителю царевича с просьбой взять его под свое покровительство, наконец, в конце книжицы стихи с лабиринтом, в котором читалось «многолетие» Симеону. Оформлена книга была не слишком богато, в ней не было дорогостоящих миниатюр или золотописных украшений, упор делался на озвучание вирш во время церемонии. С этого момента Симеон Полоцкий постоянно откликался в стихах на все события в царском семействе, как праздничные, так и печальные. Одной из самых ярких книжиц была книга «Орел Российский», поднесенная царю и его сыну Алексею 1 сентября 1667 г. по случаю объявления царевича наслед-

inslav

ником престола [Симеон 1915; Симеон 1982]. Среди приветственных книжиц Симеона Полоцкого выделяется также и «Гусль доброгласная», врученная 18 июня 1676 г. в день венчания на царство 14-летнего Феодора Алексеевича. Как уже отмечалось, помимо поздравительных книжиц Симеон Полоцкий ввел при дворе и традицию подносить утешительные стихи по самым печальным поводам. В 1669 г. на смерть царицы Марии Ильиничны он написал и поднес царю «Френы, или Плачи всех санов и чинов православно российского царства». Вручая книжицу Симеон произнес речь, в которой просил Алексея Михайловича принять сие утешение, как Марфа и Мария по поводу смерти их брата Лазаря. Намного содержательней была подобная же утешительная книжица, созданная по случаю смерти Алексея Михайловича в 1676 г. и поднесенная в день похорон новому царю Феодору Алексеевичу. Симеон взял на себя смелость как бы воссоздать духовное завещание умершего отца к сыну, а не просто утешение новому государю. Было также множество и других стихотворных выступлений поэта и его учеников перед царским ликом по случаю церковных праздников или отдельных событий в придворной жизни. Кроме того, придворные вельможи быстро взяли на вооружение полюбившееся искусство виршеплетения и читали царю свои опусы или написанные на заказ (тем же Симеоном Полоцким или Сильвестром Медведевым) поздравительыне и приветственные вирши. Таким образом, вербальная составляющая придворных церемониалов постоянно нарастала, тесня, но отнюдь не уничтожая значимость вещи в пространстве придворной культуры.

Другим «врагом» вещи оказалась ее имитация, подделка, появившаяся в первом придворном театре 1672–1676 гг. Причем, первая пьеса этого театра «Артаксерксово действо» еще воспринималась устроителями как очередной чин-церемониал, при котором царь один сидел в зале на троне, а бояре «обрамляли» сцену в духе «людей-вещей», безмолвно стоя по краям ее на протяжении всего многочасового действия. Отсюда и вещи, использованные при постановке первой «комидии» были подлинными: короны взяты из казны, шубы закупались из дорогих мехов, костюмы шились из дорогостоящих бархатных и шелковых тканей и пр. Однако, уже на вторую постановку комидии «Иудифь» устроители начали использовать бутафорию и имитацию. Блеск поддельной вещи оказался важнее ее подлинности, что не могло не повлиять и на оформление других сторон придворной культуры. Действительно, имитация золота и серебра использовалась в дальнейшем в придворных церемониях очень широко. Например, для украшения стрелецких кафтанов, сшитых для очередного важного церемониала, начали закупать так называемые «польские нашивки», имитировавшие блеск золота и серебра.

Итак, в придворной культуре XVII в. вещь должна была демонстрировать уже не только богатство русского царя (как это было ранее), но и многие другие его качества, а именно близость к европейской культуре, знание технических и культурных новинок Запада, определенную «просвещен-

inslav

ность» и любовь к науке, стремление к новизне и т.п. Кроме того, роль вещи, пусть не в значительной мере, но все же начала умаляться вербальным искусством придворной поэзии и имитационным искусством придворного театра. Люди-вещи, ранее безмолвно фиксирующие границы того или иного пространства, начинают обретать статус «говорящих» объектов, участвуя в декламациях и песнопениях, разыгрывая театральные действа. Все это вместе взятое свидетельствует об уходе культуры Средневековья и начале Нового времени с доминированием европейских культурных норм (подробнее см. [Черная 1999]).

ЛИТЕРАТУРА

Дополнения 1867 – Дополнения к Актам историческим, собранным и изданным Археографической комиссией. Т.Х. СПб., 1867. (1682–1683 гг.).

Забелин 1990 – *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетиях. Кн.1. Государев двор, или дворец. М., 1990.

Рейтенфельс 1997 – *Рейтенфельс Я.* Сказания о Московии// Утверждение династии. М., 1997.

Седов 2006 – *Седов П. В.* Закат Московского царства. Царский двор второй половины XVII в. СПб., 2006.

Симеон 1915 – *Симеон Полоцкий.* Орел Российский. СПб., 1915.

Симеон 1982 – Русская старопечатная литература XVI – первая четверть XVIII в. Кн. 3. Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.

Урядник 1856 – Урядник сокольничья пути// Собрание писем царя Алексея Михайловича с приложением Уложения сокольничья пути. М., 1856.

Черная 1999 – *Черная Л. А.* Русская культура переходного периода от средневековья к Новому времени. М., 1999.

Черная, в печати – *Черная Л. А.* Русская придворная культура XVII века. М., в печати.

inslav

Л. А. Софронова
(Москва)

Вещный мир в «Записках» Яна Хризостома Пасека

Ян Хризостом Пасек – автор известного памятника польской рукописной литературы XVII в., условно именуемого «Записками», который он писал с 1656 по 1688 г. Его авторская задача состояла в том, чтобы проследить «бег» своей жизни. Жизнь эта протекала в военных походах, которыми было богато его время, в хозяйственных заботах, в которые Пасек погрузился, завершив ратные дела.

Его жизнеописание расширялось за счет пространных рассказов об исторических и политических событиях, о случаях из жизни сослуживцев, родных, соседей, притом таким образом, что рассказы эти подавляли собой биографию. Пасек «имел аппетит» к тому, чтобы посмотреть мир, и разглядывал его в самых разных ракурсах. В его сочинении есть место сражениям и диковинным рыбам, раритетам и обыденным явлениям. Он писал о судьбах страны и о том, как идут его торговые дела, не забывал отметить, какая погода стояла, например, в январе 1686 г. Благодаря тому, что Пасек не концентрировался на себе и не вычерчивал непрерывную линию своей жизни, «Записки» стали не только эго-сочинением, но и подлинной энциклопедией польской культуры XVII в.

Из нее возможно почерпнуть множество сведений о культуре повседневности, хотя она, конечно, не находилась в «Записках» на первом плане. Так как все, принадлежащее повседневности, предполагалось известным, то рассказы о ней практически отсутствуют. Так Пасек как бы предвосхищает концепцию автора известной энциклопедии XVIII в. Б. Хмелёвского «Новые Афины», полагавшего избыточным описание того, что окружает человека в повседневной жизни, ср.: «Koń jaki jest, każdy widzi» («Каков конь, всякий видит») [Chmielowski]. Я. Тазбир указывает, что в эпоху Пасека избыточно точное повествование никого бы не привлекло: «Ровесники Пасека сочли бы его нелюбопытным, так как речь в нем идет о вещах, всем хорошо знакомым» [Tazbir 2009: 6]. Но все же в поле зрения автора находятся датская кухня, русские и польские пиры, деревенские угощения и солдатские попойки, мундиры шведских офицеров и меняющаяся польская мода. Не обходит Пасек вниманием вещь, находящуюся в личном пространстве человека, но в большей степени его занимает вещный мир войны.

Его подход к вещи был особым. И домашняя утварь, и военное снаряжение не были для него объектами разглядывания, Пасек крайне редко их

inslav

характеризовал и почти не касался эстетических особенностей. Он как бы не замечал свойства вещей, их «индивидуальные» особенности оставались в тени. Хорошо знакомая вещь «оживала» лишь в сравнениях с другими, так выявлялись их преимущества или недостатки. В основном его занимала вещь «чужая».

Вещь, находящаяся в покое и не меняющая своих функций, не интересовала Пасека. Чтобы привлечь авторское внимание, она должна перемещаться в пространстве или употребляться не по назначению. Когда она лишается своего привычного места и ее функции изменяются, тогда Пасек ее замечает. Когда с вещью производятся различные манипуляции и она превращается в объект самых разнообразных действий, в том числе имеющих символическое значение, она становится объектом описания в «Записках».

Вещь Пасек воспринимает прежде всего как посредника, связующее звено между действователями. Эти действия главенствуют над ней и определяют ее значимость. Если вещь переходит из рук в руки, ее отнимают силой, крадут, отдают в знак повиновения, преподносят в дар, Пасек называет ее и характеризует. Он учитывает то, что вкладывает человек в самые разные формы движения вещи – от захвата до дарения. Коммуникативные ситуации, в которых она участвует, прежде всего находят отражение в сочинении Пасека. Они организуют самостоятельные сюжетные эпизоды, в которых раскрывается отношение человека к вещному миру, его восприятие вещи, и конкретизируется историко-культурный контекст. Эти эпизоды станут предметом анализа в настоящей статье.

Вещный мир войны

Вещный мир войны различается в зависимости от того, какими путями вещь меняет свое место в пространстве. Трофеи отдаются победителям добровольно в знак поражения, их находят на поле брани после бегства противника. Добыча завоевывается, захватывается в бою. Трофеи символизируют победу над врагом и презрение к нему. Их тесная связь отразилась в изображении аллегорической фигуры Победы. Она представлялась «…. в виде крылатой девы с лавровым венком в правой руке и с пальмовой ветвью в левой. <…> Иногда ее рисуют на носу корабля или сидящей под трофеями» [Chmielowski]. Добыча является важным источником обогащения. Мародерство – это сурово осуждаемый способ добычи. Здесь вещью завладевают, ничем не жертвуя и ничем не рискуя, в отличие от получения трофеев и добычи.

Трофей, добыча (Praeda licita)

Знамена, доспехи, оружие, музыкальные инструменты составляют ряд трофеев. Знамена среди них – наиболее значимые, они не имеют никакого практического значения и являются государственными символами. Пасек

inslav

сосредоточивается на том, как они превращаются в знаки победы и какие правила соблюдаются в обращении с трофеями. Он не уделяет внимания внешнему виду знамен, только однажды, когда ему самому удалось забрать знамя у русского, говорит, что оно было золотистое и очень красивое. Для него важно, сколько знамен составляют трофеи. Например, в одном сражении с русскими поляки берут шесть московских знамен, предварительно проредив их отряды. После еще одной победы над русскими полякам достается даже несколько возов со знаменами.

Однажды и сам Пасек чуть ли не взял вражеское знамя, что было бы для него очень почетно. Но наш автор не дождался почета, так как хорунжий, которого он попытался взять в плен, начал оказывать сопротивление, как только на горизонте появился русский отряд. При этом он только что отдал ему русское знамя, т. е. оно для Пасека стало трофеем. Тогда он сразу решил, что враги идут прямо на него, и прекратил задуманное предприятие: «Вижу, что его не доведу и сам погибну» [Pasek 2009: 209]. Вытянув хорунжего саблей по спине, с русским знаменем в руках он помчался прочь, но продержался недолго и бросил знамя, символ своей победы.

Даже в схватке со своими, которые случались не раз, могли брать трофеи, как бы имитируя исход подлинной битвы. Так поступил один кастелян, прославившийся своим военным искусством настолько, что его боялись все соседи. Беспричинно напав на хоругвь (отряд) Кароля Потоцкого, он всего лишь с десятью товарищами одержал победу, в знак чего забрал знамя и знак хоругви. Знамена не всегда отдавали покорно. Например, солдаты литовского войска Сапеги однажды спрятали свои знамена за монастырскими стенами, а когда опасность миновала, выкупили их у монахов.

Существовала особая церемония внесения знамен в лагерь победителей, которая в военное время, конечно, сокращалась. Так, однажды развернутое русское знамя торжественно вносят в польский лагерь, за ним ведут пленных, которых не меньше, чем победителей. Трофеи как символы победы доставлялись военачальникам. Так сделал и своенравный кастелян, пославший гетману знамя хоругви, на которую он напал, т. е. он вел себя так, будто победил турок, шведов или русских. В знак победы трофеи подносились самому королю. Ян III Собеский после битвы под Веной послал турецкие знамена папе римскому. Так в первый раз на весь христианский мир прозвучало его имя [Droga]. Этот ритуал вошел в историю и повторялся не раз. Например, его намеревались провести в 1945 г. в 535-ую годовщину Грюнвальдской битвы: немецкие знамена, добытые в последних боях, должны были сложить у ног Б. Берута, так повторился бы культурный жест 1410 г., когда знамена крестоносцев сложили перед Ягеллой.

Трофейное оружие – от больших пушек до пистолетов и сабель – также символизировало победу. Победители использовали его и по прямому назначению. Голландский адмирал, потерпев в морской битве поражение от шведов, не унывает, чему удивляется Пасек, приехавший к нему с товарищами, чтобы выразить соболезновение. Он собирается добыть трофей

inslav

со дна моря – пушки, свои и чужие: «Это все мое будет» [Pasek 2009: 246]. Пушки становятся польским трофеем после сражений с русскими, и не какие-нибудь, а бронзовые. Ни одной железной среди них не нашлось. Двадцать из них воевода Чарнецкий отсылает в город Тыкочин, старостой которого его назначили за военные заслуги, а к своей пушке присоединяет две трофейные. Турецкие пушки в большом количестве достаются победителям после победы под Веной. Также роскошные сабли, янычарки (род огнестрельного оружия) и многое другое оказывается в руках поляков.

Пасеку удавалось добывать оружие в качестве трофея. Саблю и пистолеты ему отдал в знак поражения одетый по гусарской моде русский, которого он принял сначала за самого Хованского, главного московского военачальника. Сначала этот русский пытается уйти от Пасека, но когда видит, что это невозможно, сдается на милость победителя и вручает ему оружие, умоляя о пощаде. Пистолеты его очень хороши: инкрустированы черным деревом и оправлены в серебро. Ранее Пасек после недолгой борьбы с русским, которого он назвал патриархом, чья желтая борода бросилась ему в глаза, получил пистолет и золотистую саблю на темляке. «Патриарх» же полетел с коня с просьбой о пощаде.

Музыкальные инструменты – литавры, барабаны, трубы – обязательно входили в число трофеев и образовывали единый символический ряд со знаменами и оружием. Обратим внимание на то, что когда трофеи превратились в орнаментальную группу, украшавшую триумфальные врата, а позднее здания и их интерьеры, наряду со знаменами и оружием в нее входили инструменты: «…симметрично ниспадающие ряды знамен, на их фоне холодное оружие, перекрещенное огнестрельным, а внизу, в основании рельефа, пушки, ядра, а также военные барабаны и трубы» [Похлебкин].

Во время столкновений королевского войска с войском Любомирского победителям достались не только знамена, но и литавры. Воинственный кастелян, о котором уже упоминалось, забирает их у своих однополчан. Взять такой трофей, как инструменты, было делом чести. Однажды, покидая поле боя, поляки побросали знамена, оружие и музыкальные инструменты, которые стали трофеями турецкого паши. Турки недолго радовались победе, с трофеями им пришлось расстаться, так как поляки быстро обратили их в бегство. Так в четверг утратив знамена, оружие и музыкальные инструменты, поляки вернули их в субботу, захватив также богатую добычу на поле боя. После битвы под Веной поляки увозили с собой небольшие турецкие барабаны. Заметим, что на парадах вместе с вражескими знаменами выносили трофейные музыкальные инструменты. Таков был обычай. Б. Хмельницкий, например, прислал в Москву польское знамя, барабаны и трех пленников [Русско-польская война].

Описывая сборы в поход или торжества по случаю победы, Пасек включает звуковой код. Когда поляки берут крепость на острове Альс, в лагере «музыка трубит, в литавры бьют, грохот, крики» [Pasek 2009: 119]. Со

inslav

стороны шведов труба звучит по-другому, они подают сигнал о капитуляции, побежденные выбрасывают белый флаг. Так они взывают к милосердию, забыв «свинские» обычаи своего народа, – не забывает сказать Пасек, противопоставив «чужого» «своему». Он создает обобщенный образ военной музыки, которая зовет на бой храбрых рыцарей, и сравнивает ее с той, под которую пляшут разные модники, ничего знающие о тяготах походов: «Одно дело, слушая изящные мелодии, учиться балетам, скокам разным, танцам, ставя согнутые ножки как по нотам, другое дело слушать могучий звон марсовой капеллы» [Pasek 2009: 278]. Эту музыку войны создавали литавры и барабаны, которые не держали в руках, а вешали на луке седла по бокам коня.

Наряду с символическими трофеями победителям доставались предметы роскоши. Рассказ о них занимает значительное место в описании поражения турок под Веной. Пасек не принимал участия в этой битве и со слов очевидцев восстановил не только ход сражения, но и вещный мир «чужого», который поразил его роскошью и богатством. Чего только не было у турок, все они побросали, обратившись в бегство – и коней, и верблюдов, и овец, и золото, и серебро, и деньги – все богатство турецкого военного лагеря осталось на поле боя. Это богатство в «Записках» детализируется, а вещь приобретает зримость.

Особое внимание Пасек уделяет шатрам и удивляется их величине – шатры визиря такие огромные, как Варшава с ее окрестностями; устроены они необыкновенно – внутри шатров есть маленькие потаенные комнатки, которые сразу и не заметишь. Там и ванны со всякой необходимой утварью, мыла ароматные, разложенные стопками на полочках, пахучие притирания. В аптечках хранятся лечебные бальзамы и другие снадобья, тут же серебряные сосуды для воды, тазы медные для умывания. Сверкают в шатрах ножи янычарские, мечи, украшенные рубинами и бриллиантами, часы на золотых цепочках, четки из сапфиров, кораллов и других драгоценных камней.

Мешки с талерами лежат на голой земле или в шатрах. Денег этих так много, что забрать их поляки не в состоянии. Пасек объясняет, почему они валяются в таком беспорядке. Турки не хранят деньги в шкатулках, потому что не воруют у своих. Только небогатые прячут их в кошельках. Повсюду валяются ковры, расшитые золотом и серебром, постели, которые, наверное, стоят несколько десятков тысяч талеров. Кони турецкие покрыты роскошными теплыми попонами. Это великолепие дополняют съестные припасы, рис, оливки, масло, сахар, хлеб, мука. Всему этому богатству не следует удивляться, – рассуждает Пасек. Ведь турки грабили весь мир, теперь их добро достанется победителям, которые вскоре потащат с поля битвы шатры, ковры, серебряную утварь, сундуки с деньгами.

В сражении с Москвой Пасек как предмет роскоши воспринимает крест в дорогой оправе. Русский юнец, попавший ему в руки, горячо молится держа крест в руках и просит пощадить, да и Пасеку жаль его уби-

inslav

вать. Он забирает крест и отпускает противника, который несется от него во весь дух. Крест этот очень красивый и явно дорогой, наверное, его оправа стоит не меньше двадцати червоных злотых. Пасек не только оценил православный крест во время стремительной встречи на поле боя, но и успел рассмотреть атласный пестрый жупан русского, золотистое седло, пороховницу на серебряной цепочке.

Пасек не только восхищается трофеями и подсчитывает, сколько они могут стоить. Он не раз останавливается на том, как легко расстаются победители с только что добытыми трофеями. В этом видится не только способ облегчить передвижение по дорогам войны, но и выражение презрения к трофеям. Для воина они – не нажива; их ценность не сводится к чисто материальной выгоде. Символическое их значение затмевает реальную стоимость, хотя Пасек не раз повторяет, что многие вещи-трофеи стоят целые состояния. Таким образом, они добываются с трудом, но ими не дорожат. Таков основной принцип отношения к трофеям.

Возможно, что они лишь временно находятся в руках победителей. Только поляки завладели турецкими богатствами, как получили приказ идти в Венгрию и тут же побросали все, что набрали под Веной. Идти в военный поход нужно налегке. Роскошные турецкие шатры бросают в грязь под копыта лошадей, расстилают по земле, чтобы облегчить переправу. Возы движутся дальше, а шатры, вбитые конскими копытами в землю, валяются там, где их оставили победители, которым уже мешают знаки их победы. Так трофеи приобретают чисто утилитарные функции и утрачивают символическую нагрузку.

Не только шатры, но и другие более мелкие турецкие раритеты по пути домой разбрасывали где попало. В реках топили оловянную посуду и различную кухонную утварь[1]. От медных сосудов, как и от сундуков с деньгами, бурдюков также избавлялись как от ненужных вещей. Порой целые возы с трофеями оставляли на трудно проходимых дорогах, если они становились помехой. Когда польское войско шло через венгерские земли, не все бросали свое добро. Некоторые сжигали возы с трофеями, чтобы ничего из того, что символизировало их военную мощь и удачу, не досталось венгерским повстанцам. Не только предметы престижного потребления, но и главные символы победы – вражеские знамена, оружие, музыкальные инструменты – выбрасывались без всякого сожаления. Так однажды, как уже было сказано, поступил и сам Пасек.

Добыча, как и трофей, по праву войны относится к «правильно» полученным вещам – способ получения определяет статус вещи. Добыча не имеет символического значения, хотя иногда и принимает его. Она служит обогащению, идея богатства определяет отношение к ней. Добытые вещи используются по назначению непосредственно на поле боя (оружие) или

[1] В то время олово и изделия из него ценилось высоко. В шляхетских домах фаянсовая посуда еще не водилась, ей предпочитали оловянную, о чем пишут мемуаристы и исследователи.

inslav

в мирной жизни (разнообразная утварь, например). Они могут и не отличаться от трофеев. Например, предметы роскоши бывают и военной добычей.

Если символические трофеи прежде всего означают победу над врагом, то вещь-добыча – рост дохода, которому способствовали военные походы. «Ясно, что каждый хотел идти на войну с турками; так и Господу послужишь, воюя с неприятелем» [Pasek 2009: 539]. Это свое высказывание Пасек распространяет, со скрытой иронией объясняя, что все хотели пойти на войну с турками, никому не было жаль было собственной шкуры, так как будет потом на что и пластырь, и бинты купить, чтобы залечить раны. Эту тему он развивает постоянно. Так, дивизия Чарнецкого «богато и конно» вышла из Дании, в московских битвах ничего не потеряла, но и приобрела. Пасек понял, почему Москва так рвалась захватить одну крепость. Когда туда вошли поляки, они увидели, как богато были разряжены женщины: «… эта прекрасна, а та еще лучше, другая, увешанная золотом и драгоценностями (под их тяжестью. – *Л.С.*), едва идет» [Pasek 2009: 213].

Добытые на войне вещи имеют и утилитарную функцию. Вот что досталось польскому войску, встретившему турок под Хотином: «Большую добычу взяли наши тогда седлами, серебром, шатрами богатыми, сундуками, <…> янычарками» [Pasek 2009: 501]. После того, как польское войско вышло победителем в одном сражении с русскими, не только солдаты, но и крестьяне разбирали донские самопалы и другое огнестрельное оружие, бердыши. Кони бывали то трофеем, то добычей в зависимости от того, отдавали их в руки победителей добровольно или их насильственно отнимали. Конская упряжь также была серьезной добычей. Из «Записок» Тушиньского, которые исследовала М. В. Лескинен, «мы узнаем о его почти детской радости от тогдашнего удачного приобретения: снятую с коня убитого им татарина дорогую изукрашенную уздечку он бережно хранил десятки лет» [Лескинен 2008: 248].

Зачастую добывали одежду, хотя иногда она бывала трофеем. Парадную форму многих армий того времени составляла добытая в бою одежда противника. Казаки «Со старины глубокой одевались <…> во что попало, а главным образом в одежду, взятую в добычу. В праздники они наряжались в богатые азиатские или польские уборы» [Костюм]. Именно о такой добыче, как одежда, чаще всего пишет Пасек. Раздевать врагов на поле боя было делом обычным. Если противники возвращались с поля боя не голыми, то только потому, что сапоги у них были худые и платье бедное. Даже простой пахолик после битвы щеголял в турецкой шубе и чалме, да еще на прекрасном арабском скакуне. Облачившись в чужую одежду, польские солдаты выглядели довольно забавно, зато богато.

Не только одежда, но и ткани были желанной военной добычей. С недовольством Пасек замечает, что его обозный тащит лайковую кожу, которую обычно подкладывали под седло. Если бы мы были рядом в бою, то и бархат, и атлас, и великолепные седла, а не какая-то кожа могли стать

inslav

нашими, – размышляет он. Пасек мечтает о великолепных дорогих тканях, солдаты довольствуются и более дешевыми. Когда войска стояли в Дании, из разведки привозили полотно, датчанки, навещавшие военный лагерь, шили из него рубахи, чем все были довольны.

Рисуя картины захвата добычи, автор обращает внимание на стремительность действий, на темп всего происходящего. Как только польские «рыцари» (кто жив остался) взяли шведскую крепость на острове Альс, то побежали врассыпную по всем углам, «… что-то хватают, рубят тех, кого найдут, выносят добычу» [Pasek 2009: 119]. Берут все без разбора. Порох из бочек тащат кто в чем может, в шапках, в платках. Не всегда победителям удавалось чем-то поживиться. При взятии другой крепости оказалось, что там и брать было нечего, кроме скромного пропитания. Для обозначения добычи такого рода Пасек употребляет слово legomina, которое означает и кашу, и горох, и овощи, и даже муку, т.е. съестные припасы [Słownik 1950–1969–4]. Чтобы подчеркнуть незначительность добычи, он не раз так называет ее. Отсюда вывод: военной добычей становится все что под руку попадется.

Поведение солдат регламентировалось: налетать на добычу не разрешалось, что не всегда приносило результаты. Военачальники отдавали приказы охранять входы в только что взятые крепости, но еще до прихода стражников солдаты успевали пошарить по углам, так как добыть хоть что-нибудь считалось делом необходимым. Старались опередить друг друга и союзники. После сражения под Парканами императорские (немецкие) солдаты первыми разграбили турецкий лагерь. Пасек находит этому объяснение. Немцы ведь не особенно обогатились под Веной – они бежали оттуда, бросив все, что сумели набрать, а то, что осталось, потеряли.

Добычу оставляли себе, продавали тут же в военном лагере, где существовали базары. Пасек однажды видит, как на таком базаре торговец-армянин взвешивает серебряные ложки. Это явно добыча, поэтому и ложки он называет добытыми (zdobycznymi). В то время и в домах среднего достатка уже водилось серебро. Добычу не только продают. Она переходит из рук в руки и другими путями. Когда поляки через венгерские земли идут к границе, на них нападают повстанцы (kuraczy), грабят и уносят награбленное высоко в горы. Несмотря на то, что все старались довезти добычу до дома, ее, как и трофеи, бросали, если она становилась помехой в пути. После походов можно было утратить не только добычу, но и жизнь.

Так случилось со Стефаном Куницким (Коницким), поставленным гетманом над казаками. Сражаясь с турками, он забрал у них много добра и с этой добычей счастливо пересек границу. Казаки возмутились тем, что им мало досталось добычи, и, позавидовав гетману, убили его. Так изменники ради наживы погубили достойного кавалера. По мнению Пасека, для них это было делом обычным. Из «Дневника» С. Маскевича, который участвовал в походе на Москву в 1611–1612 г., известно, что тогда товарищи и обозные получали великую добычу. «И как добыча была не равна, ибо

inslav

одни бились, а другие грабили; то приказано складывать вещи на майдан; все товарищи и пахолики присягали в коле, по учрежденному в войске порядку, пред тем товарищем, который избран был продавать вещи; а в каждом полку был особый майдан» [Маскевич]. Каждый товарищ имел право купить на майдане вещь за половинную цену, т.е. добыча делилась, но за деньги. Пасек же лишь косвенно указывает на то, что и казаки имели часть добычи.

Так как добыча зачастую состояла из вещей личного пользования, победителя порой было трудно отличить от побежденного. Переодеваясь в «чужое» платье, седлая «чужого» коня, победитель утрачивал приметы, присущие «своим». Поэтому его принимали за «чужого», что приводило к затрудненной идентификации, о чем рассказывает Пасек. Однажды в лагере появился неизвестный на киргизском коне (бахмате) и в московском колпаке, украшенном жемчугами. Солдаты радуются удаче – «язык» сам идет к ним в руки. Но оказалось, что это бывший товарищ по оружию, который громко кричит: «musztułuk! musztułuk!» По-турецки это слово, вошедшее в польский язык в XVII в., означает *добрая весть* или *подарок* [Pasek 2009: 199, прим. 280]. Так польский солдат присвоил себе не только чужого коня и чужую шапку, выдающие в нем москаля, но и турецкое слово, позднее исчезнувшее из польского языка.

Скажем несколько слов о русском колпаке, упомянутом выше. Он всегда привлекал внимание поляков, естественно, не фасоном, а тем, что его отвороты украшались драгоценными камнями – Пасек уверен, что это бриллианты. Расшивались они жемчугом – Пасек на глаз определяет, что на один колпак уходит целая пригоршня[2]. Особой удачей считалось добыть такой колпак, что ни разу не удалось Пасеку. Ведь это так трудно в бою, – жалуется он.

В другом случае переодевание закончилось трагически. Некий шляхтич, возвращаясь после битвы под Веной, «решил по-особому потешить добычей своего отца» [Pasek 2009: 501]. Он оделся в турецкое платье, не забыв и про чалму, и въехал в родную деревню не на каком-нибудь киргизском коне, а на верблюде. В сражениях с турками поляки добывали великое множество этих животных, на них восседали даже простые пахолики. У переодетого шляхтича был не один верблюд, он привел в Польшу несколько этих животных, взятых в качестве добычи. Когда он подъехал к дому, отец не признал его: человек в турецкой одежде, да еще на верблюде никак не мог быть его сыном. Именно верблюд сыграл решающую роль в этом эпизоде. Увидев, какое страшилище въезжает к нему во двор, старик крестясь пустился бежать. Сын же кричал ему вслед: «Это я, сын твой!», а отец несся

[2] Вот как описывает колпак И. И. Срезневский: «Калпак (Татар. Калпак) – высокая к верху суживающаяся шапка с узким меховым отворотом и с одною или двумя прорехами, к которым прикреплялись пуговицы и запоны <…> Трои серги: двои яхонты, а третьи лалы, а тех серег каменье с жемчюгн на калпаки у сына моего у Ивана. Дух. Гр. Княг. Юл. Волоцк.» [Срезневский 1958–1: 1183].

inslav

от него еще быстрее. Потом он заболел от испуга и вскоре умер. Подобного рода переодевания не были вынужденными, они свидетельствовали не о стремлении идентифицироваться с врагом, а о победе над ним.

Пасек не раз называет захват добычи ограблением: «… шведов порубили, города и деревни пограбили» [Pasek 2009: 164]. Когда же шведы бежали с поля битвы за королем в Пруссию, то были «с богатым добром, которое захватили в Польше» [Pasek 2009: 99]. Описание почти каждой битвы завершается сходно: «И тут сразу наши подоспели и разобрали все, что было» [Pasek 2009: 151], «… с коней их столкнули, платья и латы отобрали» [Pasek 2009: 411]. Заметим, что в данном случае доспехи, значимая часть трофеев, становятся добычей.

Очевидно, Пасек видит разницу между этими ограблениями и теми, которые производились не по правилам. Например, добыча доставалась не участникам сражений, а тем, кто охранял квартиры, на которых стояли отряды. Пасек также описывает случай, когда стражники занялись воровством, как только отряды двинулись в путь. Они взяли все что получше, т.е. присвоили себе добычу, им не принадлежавшую. Такой способ передела собственности, добытой в бою, воспринимался как воровство, которое осуждалось. Иначе выглядит добыча пленников и крестьян, оставшихся в русской крепости. Как только они увидели, что русские бегут, то принялись, по выражению Пасека, перетряхивать оставленные ими шалаши. Это не противоречило правилам присвоения добычи.

Грабили не только противников, но и население тех мест, по которым проходили войска. Пасек отрицательно относился к такому виду приобретения. «Войска, если не было военных действий, находились на постое и грабили край не хуже неприятеля. Лагеря, обозы, схватки, мародерство, безнаказанность всех этих ландскнехтов, своих и чужих, стали привычной нормой жизни, никого не удивлявшей и казавшейся естественной» [Тананаева 1979: 19]. Так происходило повсюду. Когда, возвращаясь из Дании, поляки остановились в немецком монастыре, оказалось, что там, опасаясь грабежей, спрятались женщины с детьми. Как только они увидели, что солдаты Чарнецкого настроены мирно, то сразу повеселели. Не всегда встречи с населением заканчивались таким образом.

Так, солдаты под водительством гетмана К. Сапеги (его войско Пасек кратко именует Литвой), наслушавшись рассказов о богатой добыче, увидев у других серебро, богато расшитые одежды, разные необыкновенные вещицы, не удержались и бросились грабить Волынь и Подляшье. Делали они это так, что, по словам Пасека, казалось будто они только что из хлевов вышли, такие все были голодные – на все кидались и страшные разграбления производили. Так они возмещали недостачу, ведь Литве ничего не досталось в боях с турками. Союзники поляков, императорское войско, вызывали страх у мирного датского населения. Люди в одной деревне просили Пасека остаться у них, чтобы защитить их – солдаты уводили у них скот. Рассказывая о сражениях с Москвой, он не забывает упомянуть, как

inslav

польская челядь подкралась ко двору, стоявшему над рекой, с целью поживиться. В результате начался шум, и поляки решили, что русские выступают. Почти всегда автор вину в таких злодеяниях старается переложить на союзников, на войско Сапеги, на казаков. Вот один развернутый эпизод, посвященный этой теме.

Узнав, что казаки грабят дом одной вдовы и выносят из дома провизию и вещи, представлявшие собой особую ценность (по-старинному fanty), Пасек немедленно требует возвратить награбленное: «Нет такой моды в моем отечестве грабить шляхетские дворы, особенно когда войско стоит на постое» [Pasek 2009: 319]. Он защищает вдову, которая так жалуется на казаков: «… грабят они меня, сироту убогую, хуже москалей, хуже всякого неприятеля» [Pasek 2009: 317]. В результате поляки ссорятся с казаками и начинается перестрелка. Пасек выходит победителем и захватывает у них коней, седла, оружие. Казаки бросают награбленное и возвращают вдове. Теперь перед Пасеком встает вопрос, что делать с добычей, и решает ее вернуть, с чем не соглашаются товарищи по оружиию. Но Пасек стоит на своем: ведь казаки – это «неприятели» и «не-неприятели» одновременно, они добровольцы под водительством казацкого полковника Мурашки. Грабить у своих или у «своих-чужих», какими автор считает казаков, – это недостойно. Лишение же имущества противников и настоящих «чужих» автор не осуждает.

Объясняя гетману Чарнецкому, откуда в его отряде взялись добрые кони, Пасек сообщает, что он вышел на поле боя с самим Хованским («daliśmy mu pole»), победил и захватил добычу, а затем признается, что произошло на самом деле. Чарнецкий негодует и хочет повесить храбрецов, но одновременно восхищается ими. Ведь они выстояли в схватке с тремястами казаков, а поляков было всего лишь несколько человек. За храбрость гетман обещает наградить провинившихся – выдать им в первую очередь сукно на новые мундиры.

Итак, добычу, как и трофей, можно было потерять, но чаще ее везли домой, и она приживалась в новом пространстве, входила в польский быт. После сражений со шведами на территории Дании, с турками, с Москвой, в Польше оседали «чужие» вещи. Особенно много было вещей турецких; как пишет Пасек, одежду богатую, коней прекрасных, попоны расшитые можно было встретить на каждом шагу, что и послужило возникновению польского ориентализма, особенно сказавшегося в костюме.

Мародерство (Praeda illicita)

Очевидно, что и мародерство было распространено в армиях, о чем Пасек пишет редко, но зато с удовольствием указывает на то, что солдаты порой отказывались от такого способа приобретения вещей. Например, многие из них, войдя в одну крепость, которую перед этим занимали русские, не взяли то, что принадлежало погибшим. Бывало и по-другому. Товарищ,

inslav

разнявший Пасека с одним москалем, ударил его штыком и решил пошарить в карманах убитого, но не успел. Пора было вставать в строй.

Как и военные, мирное население занималось мародерством. Крестьяне собирали добычу на поле боя, обыскивали трупы и не только. Они вылавливали побежденных шведов в лесах и болотах и распарывали им животы, надеясь обнаружить там золотые монеты, так как однажды нашли после боя труп с распоротым животом и заметили золотой. Теперь они продолжали поиски. «Не знаю, у кого из этих погибших не были вынуты внутренности» [Pasek 2009: 99], – замечает автор. Рассказ об этих событиях он обрывает, говоря, что трудно писать о том, чего сам не видел.

Как всегда, Пасек приводит соответствующий рассказ на заданную тему. Когда поляки шли по венгерским землям, они никак не могли взять одну крепость, в которой засели турки. Требовалось найти «языка», но враг был очень осторожен: никто не выходил из крепости. Из этой ситуации нашли выход казаки, затеявшие ссору на площади на виду у турок. Один казак сделал вид, что ранен, другой старался привести его в чувство, расстегивая его яркокрасный жупан. Турки немедленно открыли огонь, и «оставшийся в живых», петляя, побежал по направлению к своим. «Мертвый» остался лежать: и глаза закрыл, и зубы выскалил. Турки не могли оставить без внимания его жупан, надетый специально для приманки. Один из них выскочил из крепости на площадь и пытался раздеть «мертвого» казака, но у того была мертвая хватка. Так хитроумно пойманного «языка» потом привели к королю.

Подарок

Вещь, которая не добывается на войне, для Пасека – это прежде всего подарок. Обычно он ограничивается перечислением даримых предметов, называя только некоторые их приметы или стоимость. Зато он фиксирует то, как происходит дарение и те обстоятельства, при которых вручается дар.

Обратимся к личному опыту автора. Пасек привез из Дании различные раритеты, которыми так увлекались в его время. Он подчеркивает, что все им привезенное никто никогда не видел в Польше, но среди этих диковинок называет только монеты. Раритетом был и тот подарок, который он приготовил для «своей дамы», девицы из дома Кросновских. В Дании его поразили деревянные башмаки, в которых страшно стуча ходят датчанки. Только знатные дамы здесь носят кожаную обувь, а в Польше так обуты все женщины, – замечает автор. Поэтому он выбирает для подарка липовые башмачки. О том, как они выглядят, нет ни слова. Зато шкатулка, в которую Пасек их положил, описана довольно подробно. Она была инкрустирована, отделана морскими ракушками и черным деревом, выстлана красным бархатом. Пасек купил ее в Познани специально для башмачков.

На этом заканчивается рассказ о подарке-раритете, начинается акт дарения, в котором особо выделяется речь, предваряющая подношение. В ту

inslav

эпоху речи произносились по многим поводам: на свадьбах, похоронах, коронациях, торжественных въездах в город королей и знатных персон. Речами встречали и долго отсутствующих членов семьи. То, что подарок преподносился в сопровождении искусной (насколько это возможно) речи, говорит о культурной значимости ораторского искусства в ту эпоху. Дарение в доме шляхтичей среднего достатка происходило по правилам поведенческого и речевого этикета.

Речь произносит не сам Пасек, а его сосед и друг, некто Франчишек Олтажевский, который успел убедиться в том, что будущее подношение представляет собой подлинную редкость, притом такую, которую никто никогда не видал. Оратор распространяется о необыкновенности подарка, который привезен издалека, выбран со старанием и станет для девицы приятным сюрпризом. Олтажевский косвенно предупреждает о его скромной стоимости, в чем нет ничего удивительного. Не стоит выискивать в дальних странах нечто дорогое, обращать внимание на уже известное и обычное. Так в речи на первый план выходит мотив раритета. Усиливая значимость подарка, друг Пасека сыплет сравнениями с символическими предметами из античной мифологии, золотым руном и золотым яблоком, конечно, не в их пользу. Ценность подарка увеличивается, когда он вводится в исторический контекст: Пасек сумел найти такой подарок, которому была бы рада сама Клеопатра и который не сыщешь ни в королевских, ни в императорских покоях.

Конечно, присутствующие предполагают, что в шкатулке скрыто нечто невероятное, может быть, даже драгоценности. Но когда ее открыли и увидели деревянные башмачки, то приняли подарок по всем правилам: выразили благодарность, восторг и удивление. Еще долго в этот дом приезжали соседи и родственники со всех окрестностей, чтобы полюбоваться такой редкостью, как липовые башмачки. Так Пасек завершает свой рассказ о необыкновенном раритете. На первый план в рассказе о подарке у него выступает перемещение вещи, выполненное по правилам этикета.

В Дании Пасек получает дары другого рода. Затягивая переговоры с датчанами и делая вид, что он не знает латыни, основного языка международного общения в XVII в., и никаких других языков вообще, он вынуждает их сделать подношение. Рано утром они приносят ему кубок с сотней чеканых (bitych) талеров[3]. Этот дар существенно дополнили огромный живой лосось, которого принесли в ванной, вол и олень, также живой, которого привели на веревке. Подношение сопровождалось краткой речью. Хотя Пасек и не знал датского, он сразу понял, о чем идет речь. Так разрешился частный датско-польский конфликт. Товарищи его впоследствии уверяли, что он знает множество языков, но говорит на них при одном условии: перед ним необходимо поставить большой серебряный кубок, набитый талерами.

---

[3] Пасек здесь неслучайно говорит о bitych talarach – в то время ходили не только монеты стоимостью в один талер, в обращении были и слитки той же стоимости [Słownik 1950–1969–2: 491].

inslav

В заключение повторим, что свойства вещи Пасек не выявляет. Культура повседневности для него мало чем примечательна. «Причина в том, что данная сфера представителями всякого, в том числе и традиционного, общества считается малоинтересной для описания – она самоочевидна и не принадлежит самой культуре» [Лескинен 2008: 235]. На первый план у Пасека выходят те манипуляции, которые производят с вещью, и пути ее перемещения в пространстве.

Вещь-трофей движется от побежденного к победителю, который мог ее утратить, уничтожить, воспользоваться ею не по назначению или передать другому в знак повиновения. Она имела столь высокое символическое значение, что знамена, оружие и музыкальные инструменты впоследствии застыли в скульптурных изображениях как знаки победы. Добыча также способна к перемещениям, и именно их прослеживает Пасек, показывая, что она не только способствует обогащению, но и свидетельствует о военной удаче. Поэтому не только сразить противника, но и приобрести то, что ему принадлежит, все стремятся на поле боя. С добычей, как и с трофеем, легко расставались в случае необходимости. В отличие от трофеев, добыча переходила из рук в руки самыми разными путями. Оказавшись в новом для нее пространстве, она осваивала его, и «чужие» вещи становились в ряд «своих».

Через вещь, непременно имеющую достаточно высокую стоимость, налаживают официальные отношения, что было, например, частью придворных ритуалов той эпохи. Она преподносилась в дар. Такие дары воспринимались как приглашение к контактам, без них они и не начинались. На своем уровне эту ситуацию воспроизвел сам Пасек, пытаясь договориться с датчанами. Вещи, которые преподносят в дар частным лицам, означают симпатию, расположение, свидетельствуют о серьезных намерениях, но только не Пасека по отношению к девице из дома Кросновских.

В «Записках», следовательно, учитываются дополнительные смысловые коннотации, которыми наделяется вещь, а также эмоциональное отношение к ней. Через нее манифестируются общественные и личные отношения, она способна принимать самые разнообразные значения, что Пасек постоянно имеет в виду. Называя вещи или только перечисляя их, строя вокруг них самостоятельные эпизоды, он показывает, как вещь поразному ведет себя в различных жизненных контекстах.

ЛИТЕРАТУРА

Костюм – Костюм донских казаков XVI-XVIII вв. Интернет: http:// volniy–don.ru.

Лескинен 2008 – *Лескинен М. В.* Событийность и повседневность в сарматских эгодокументах // Категории жизни и смерти в славянской культуре М., 2008.

Маскевич – *Маскевич С.* Дневник. Интернет: http://www.vostlit.Info/Texts/rus12/Maskevic/frametext1.htm.

Похлебкин – *Похлебкин В.* Словарь международной символики и эмблематики. Интернет: http://www.gumor.info/bibliotek.

inslav

Русско-польская война – Русско-польская война 1654–1667 гг. Интернет: http://ru.wikipedia.org.

Срезневский 1958 – *Срезневский И. И.* Материалы для древнерусского словаря. СПб., 1893–1903; репр. М., 1958.

Тананаева 1979 – *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.

Droga – Droga Sobieskiego do tronu Polski. Интернет: http://www.zszelistrzewo.interkar.Pl/sobieski/zyciorys2.htm.

Pasek 2009 – *Pasek J. Ch.* Pamiętniki. Warszawa, 2009.

Chmielowski – *Chmielowski B.* Nowe Ateny. Интернет: http://literat.ug.edu.pl./ateny.

Słownik 1950–1969 – Słownik języka poskiego / Red. W. Doroszewski. Warszawa, 1950–1969.

Tazbir 2009 – *Tazbir J.* Pasek jako kronikarz XVII wieku // Pasek J. Ch. Pamiętniki. Warszawa, 2009.

inslav

Н. М. Филатова
(Москва)

Корона в польском историческом сознании: реалии и художественный вымысел

Стать символом может любая вещь, но существуют особые группы вещей, изначально наделяемые мощным символическим значением. К ним относятся символы власти, в том числе королевские регалии – корона, скипетр, держава, а также различные знаки отличия – гербы, ордена и т. д. Все эти вещи впитывают в себя множество историко-культурных смыслов и активизируют идентификационные механизмы.

Нет сомнения, что на протяжении многих веков основным символом власти в европейской культуре являлась корона. Специфической была ее роль в культурной традиции Центральной Европы. Как справедливо указывает О. В. Хаванова, венгерская корона «прочно вошла в венгерское сознание как хранительница и защитница нации», причем особое значение в XVI в. приобрела церемония коронации, когда король в коронационной грамоте приносил торжественную клятву соблюдать права и привилегии дворянства. К Средневековью восходит понятие «венгерской святой короны», развивавшееся впоследствии: так, в Австро-Венгрии «теория святой короны стала краеугольным камнем венгерского национализма». Схожая теория короны св. Вацлава сложилась в средние века в Чехии [Хаванова 2007: 385–389].

Данная статья посвящена одному из эпизодов польской истории, когда корона была мощно задействована в механизмах политической и национальной идентификации, разделении своей и чужой власти, что проявилось на разных уровнях культуры – в обряде, в официальной правительственной риторике, дискурсе власти, в общественном и художественном сознании.

Сначала об обряде. При создании в 1815 г. конституционного Королевства (Царства) Польского под российским скипетром в польской конституции было записано (§ 45 титула III («О правительстве»)): «Все наши наследники по престолу Царства Польского обязаны короноваться Царями Польскими в столице согласно обряду, который будет нами установлен, и приносить следующую клятву: „Обещаюсь и клянусь перед Богом и Евангелием, что буду сохранять и требовать соблюдения Конституционной Хартии всею Моею властью"» [Конституционная хартия 2010: 530].

Александр I, придававший большое значение своему статусу польского конституционного короля, отличного от статуса самодержавного российского императора, и – как показывают и официальные правительствен-

inslav

ные тексты, и мемуаристика, и художественная литература той эпохи – воспринимавшийся польскими современниками в отрыве от России, как наследник Пястов и Ягеллонов (польских королевских династий), тем не менее уклонился от обряда коронации. Но архивные материалы показывают, что в начале 1820-х гг. рассматривалась возможность коронации Александра I в соответствии с польским церемониалом (последней такой коронацией была коронация Станислава Августа Понятовского). По поручению правительственной Комиссии внутренних дел среди государственных актов Речи Посполитой искали описание церемониала коронации польских королей – однако такой текст не был найден. Тогда же правительство заинтересовалось и судьбами польских корон, хранившихся в сокровищнице на Вавеле. Однако эти короны не сохранились, якобы вывезенные пруссаками [Gutkowski 1987: 8].

Счел необходимым выполнить этот параграф польской конституции, как ни странно, Николай I, который, однако, в частной переписке с братом, главнокомандующим польской армией великим князем Константином Павловичем, не скрывал, насколько ему неприятна эта процедура. Ведь, как и другие российские императоры, Николай I был уже коронован в Успенском соборе Московского Кремля по православному чину венчания на царство (соединенному с миропомазанием) 22 августа 1826 г. Переписка свидетельствует о разногласиях братьев по поводу места польской коронации и самого обряда. Дело осложнялось тем, что православный монарх должен был короноваться как король католической страны – поэтому коронация в католическом кафедральном соборе сразу же отвергалась как неуместная. Местом проведения церемониала Николай I определил Королевский замок в Варшаве. Он решительно отказался также от произнесения присяги конституции, ссылаясь на то, что формула присяги уже была включена один раз в манифест о восшествии на престол, и повторять присягу царю не подобает. Вместо этого он, преклонив колено, по-французски произнесет молитву, в которой, однако, будут слова: «да сподоблюсь царствовать для блага моих народов, <…> по учредительной грамоте, дарованной Моим Августейшим Предшественником, и **уже утвержденной мною присягой**» (Здесь и далее выделено нами. – *Н. Ф.*) [О коронации 1829: 428–429]. Так перевели текст молитвы русские издания. В польском же варианте – на страницах польских газет, поместивших текст «Обряда коронации Его Величества Николая I, императора Всея России, Короля Польского в столице королевства Варшаве», акценты были расставлены несколько иначе: император обращался к Богу с мольбой дать ему силы «править для счастья моих народов и во славу Твоего Святого имени, в соответствии с **Конституционной Хартией**, дарованной Моим Августейшим предшественником, **которой я уже принес присягу**» (Gazeta Warszawska. 13.05.1829. № 128. S. 1176).

Под давлением Константина Павловича Николай I согласился на проведение в рамках коронации торжественного богослужения в католическом кафедральном соборе Варшавы.

inslav

Однако главным стал вопрос о короне. Есть данные, что польское правительство просто было материально не в состоянии изготовить новую корону [Getka-Kenig 2009: 23]. Вполне возможно, что так оно и было, но все же решающей, на наш взгляд, стала воля самого императора, который проявил в этом вопросе настойчивость: корона в империи и Царстве Польском должна быть одна и та же в знак вечного соединения царства с империей.

Император ссылался при этом на то, что «Королевство Польское навсегда присоединено к Российской империи: в этом основа существующего ныне положения вещей. Монарх один, а потому символ его власти должен быть един для обеих стран. Монарх, пересекая границу, считается королем: корона с прибытием в эту страну, является короной короля; принадлежа империи, она тем самым принадлежит и королевству, поскольку тот, кто говорит об одном из этих объектов, автоматически подразумевает и другой. <…> Если бы корона существовала, без сомнения ею должно было бы воспользоваться, но ее не существует…» [Сборник РИО 1910: 335–336].

Это непопулярное в глазах поляков решение было принято, тем не менее, в контексте явного позиционирования Николаем I себя накануне коронации как польского короля. Подчеркивая свою преемственность с польскими королями, Николай I в феврале 1828 г. распорядился на свои деньги отстроить в Варшаве часовню для упокоения сердца Яна III Собеского, заявляя, что «таким образом может дать зримое доказательство почитания им добродетелей и замечательных достоинств одного из самых достойных своих предшественников» (Gazeta Warszawska. 1.03.1828. № 59. S. 531), а после взятия русскими войсками Варны в ходе русско-турецкой войны прислал в дар Варшаве 12 пушек. «Я жалую Варшаве 12 орудий, как замечательное историческое воспоминание, ибо достойно внимания, что здесь явилась именно русская армия с польским королем, чтобы отомстить смерть другого польского короля, – писал он великому князю Константину в октябре 1828 г. в день своего въезда в Варну, имея в виду себя как преемника польского короля Владислава III, погибшего под Варной в 1444 г. – Да сблизятся поляки и русские все более друг с другом. Вот в чем цель всех моих желаний и всех стремлений моего разума. Быть может, подаренные пушки докажут то, что я высказываю здесь этими словами» (Цит. по: [Выскочков 2006: 263]). По этому поводу архиепископ А. Пражмовский произнес проповедь, в которой говорилось: «Покойся, дорогой дар нашего короля, напротив знамени, которое 200 лет тому назад наше воинство захватило у того же самого неприятеля. Пусть оба эти символа будут вечной памятью о мужестве породненных, а теперь тесно друг с другом соединенных народов» [Skarbek 1877: 261]. Интересно, что в другой своей проповеди, произнесенной через год – по случаю нового визита Николая I в Варшаву, Пражмовский вновь будет превозносить императора как продолжателя политики Александра I по отношению к Польше, как того, кто после 65-летнего перерыва короновался как польский король, заключая: «А когда

inslav

в своих воззваниях он наших древних королей называет своими предшественниками, соединяя древность с современной эпохой, он, кажется, напоминает нам о святой обязанности следовать добродетелям наших предков в выражении чувств своему королю» [Prażmowski 1830: 13].

Въехав в Варшаву для коронации 17 мая 1829 г., император, как и сопровождавший его великий князь Михаил, был в мундире польской армии, а наследник – в польском мундире Первого полка конных егерей, шефом которого он был. Наследник Александр Николаевич изъяснялся по-польски; представляя его польским офицерам, Николай I сказал: «Ручаюсь, что он хороший поляк, поскольку так воспитан, и надеюсь, что придет время, когда вы его таким признаете» [Skarbek 1877: 268]. Наследника сопровождал воспитатель В. А. Жуковский, который оставил скупые дневниковые записи о своем визите в Варшаву. Интересно, что во время этого визита шли переговоры с воспитателем внебрачного сына великого князя Константина И. М. Фовицким о возможном поступлении его на службу к наследнику, чтобы учить его – как будущего польского короля – польской истории и языку [Письмо Жуковского 1884]. Будущий император Александр II с воспитателем осматривал достопримечательности Варшавы и ездил в Вилянов, где публично восхищался посаженными Яном III деревьями.

12 (24) мая в Королевском замке Варшавы состоялась коронация. Опубликованный в варшавской прессе и отдельным изданием «Обряд коронации…» предусматривал все детали церемонии [Obrzęd koronacji 1829]. «Короны, скипетр, держава и другие коронационные регалии будут привезены из Петербурга обер-церемониймейстером под охраной четырех кавалергардов вплоть до границы Королевства Польского, куда прибудет церемониймейстер польского двора вместе с четырьмя конными егерями и, разместившись напротив регалий, привезет их в Варшаву, где они будут сложены в Королевском замке в Тронном зале. <…> В день коронации инсигнии будут процессией перенесены в костел Св. Яна специально назначенными лицами в следующем порядке:

Гвардейское подразделение кавалеристов в пешем строю под командованием офицера,

Два глашатая,

Два церемониймейстера,

Орден Белого Орла,

Печать Королевства,

Знамя,

Меч,

Королевская мантия,

Держава,

Скипетр,

Корона,

Обер-церемониймейстер,

inslav

Гвардейское подразделение кавалеристов в пешем строю под командованием офицера,

Все представители власти, долженствующие присутствовать при коронации.

Подразделения гвардии остановятся перед костелом Св. Яна. Регалии будут приняты у дверей костела примасом во главе духовенства в праздничном одеянии. Эти регалии будут возложены на специально приготовленный стол, покрытый ярко-красным бархатом с золотыми позументами. Примас отслужит мессу Святого Духа, после чего регалии будут освящены и в том же самом порядке отнесены обратно в Замок, где будут положены в Тронном Зале». В установленный час, говорилось далее, Его Величество Император и Король, украшенный Орденом Белого Орла, отправится вместе с императрицей, уже надевшей корону и королевскую мантию, в Тронный зал. Далее процессия двинется в коронационный зал, высшие сановники понесут регалии, а саму корону – председатель Сената Королевства Польского с двумя ассистентами. В инструкции было прямо сказано, что во время коронации, после того как примас подаст королю мантию (порфиру), «Его Величество Император и Король повелит подать ему корону. Сановник, который ее нес, возьмет ее со стола и передаст примасу, который подаст ее Его Величеству на подушке, говоря: „Во имя Отца и Сына, и Святого Духа!". Император и Король наденет корону на голову…» (Gazeta Warszawska. 13.05.1829. № 128. S. 1173–1176).

Во время этого церемониала была использована корона царицы Анны Иоанновны, выполненная мастером Дункелем (в России императоры, начиная с Екатерины II, короновались Большой короной Российской империи). Корону Анны Иоанновны в Варшаву привез церемониймейстер польского королевского двора Я. Жабоклицкий. Он пользовался в Варшаве репутацией чудака, поэтому в некоторых польских воспоминаниях торжественное путешествие российской короны описывалось иронически, что свидетельствует одновременно и об отсутствии должного почтения к ней в польском обществе.

Согласно предписанному порядку, сначала все королевские регалии, включая и корону, были перенесены польскими сановниками из Королевского замка в католический кафедральный собор, где они были освящены. Затем регалии были возвращены обратно в Королевский замок – в зал Сената, где специально был воздвигнут алтарь с распятием, и были расположены на специальном столе. Императрица Александра Федоровна, действительно, к началу церемонии уже имела на голове корону, выполненную одним из варшавских ювелиров.

Церемонию освящал примас (глава католического духовенства Королевства Польского) Ян Павел Воронич. Он, прочитав молитву, подал царю порфиру, которую Николай I сам надел на себя, затем, благословив корону, подал ее императору, который и ее надел на себя сам соответственно русскому православному обряду венчания на царство. (Этот жест будет потом

inslav

предметом польских комментариев.) Император принял из рук примаса цепь Белого Орла и возложил ее на грудь императрицы, а потом получил от священника скипетр и державу. Затем примас трижды провозгласил «Vivat Rex in aeternum!», что сопровождалось 101 пушечным выстрелом и колокольным звоном по всей Варшаве. После этого были прочитаны молитвы – сначала новым польским королем, затем Вороничем.

Таким образом, обряд сочетал в себе российскую традицию коронации со специально изобретенными ради этого случая и ранее не практиковавшимися элементами церемониала. Рассмотрим, каковы были последующие комментарии к этой церемонии – как русские, так и польские, в центре внимания которых находилась корона.

На страницах русской прессы фигурирование в церемониале российской короны специально подчеркивалось. Так, официальный российский взгляд на происшедшее выражали «Отечественные записки». «Спешу сообщить вам описание события важного, коего я был свидетелем, – говорилось в статье „О коронации его императорского величества“, подписанной инициалами Н. Б., – события, достойного Истории не только отечественной, но и всемирной; а ваши Отечественные записки, как зерцало всего достойного пера Летописца, должны содержать подробности о **Коронованиии Царя Польского в стенах Варшавских Короною Российскою, – сим священным символом соединения навеки неразрывным узлом дружбы и согласия двух соплеменных, славных народов**» [О коронации 1829: 418]. Это соответствовало рескрипту, присланному Николаем I военному генерал-губернатору Петербурга 13 мая 1829 г. и опубликованному в газетах. В нем говорилось о том, что он, Николай I, согласно воле покойного брата, короновался 12 мая в своем столичном городе Варшаве, возложив на голову свою, семейную, собственную императорскую корону всея России. В документе подчеркивалось, что этим торжественным актом на все времена было подтверждено и определено положение Царства Польского, навсегда нераздельного с Российской империей (Gazeta Warszawska. 14.06.1829. № 157. S. 1516).

Присутствовавший при церемониале А. Х. Бенкендорф также подчеркивал в своих записках: «В доказательство того, что обе страны находятся под одним и тем же правительством, государь велел привезти из Петербурга императорскую корону» [Бенкендорф 2008: 254]. Его взгляд отмечает и внешние проявления радости поляков: «Войско и народ продолжали встречать государя радостными кликами; дамы у окон и на балконах махали платками и казались в восторге от красоты императора, от бесподобного личика его сына, от приветливых поклонов и всей очаровательной осанки императрицы; словом, глаз самый наблюдательный не открыл бы в варшавской встрече ничего, кроме радости и привязанности верного своему монарху народа. Таким сей последний нам представился; таков он был и в сущности, по крайней мере относительно массы» [Бенкендорф 2008: 253]. Но в то же время видимая радость поляков омрачается в его глазах

inslav

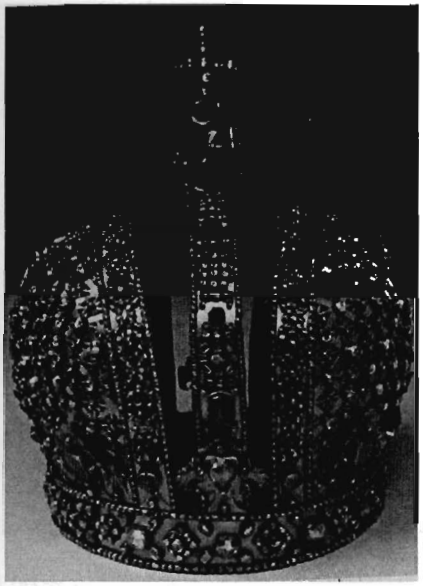
неудовлетворенностью русских. Бенкендорф пишет, что слух о предстоящей коронации «оживил новыми надеждами жителей возвращенных от Польши губерний и не порадовал русских». «В соборе, – продолжает он, – под древними сводами которого столько королей воспринимали корону и столько поколений поклонялись своим владыкам, поляками не могло не овладеть некоторое самодовольство, при виде потомка Петра Великого, отдающего почесть вероисповеданию их края, и католическое духовенство не могло не ощущать странного чувства, вознося молитвы о возведенном на престол православном царе. На нас, напротив, все это произвело какое-то тягостное впечатление, как бы предзнаменовавшее ту неблагодарность, которую этот легкомысленный и тщеславный народ отплатит со временем за доверие и честь, оказанные ему русским императором» [Бенкендорф 2008: 251, 255].

Интересно замечание присутствовавшего при коронации поэта В. А. Жуковского, записавшего в дневнике телеграфным стилем: «День коронации, место между нунциями. <…> Чтение молитвы. **Неприличие благословения короны**» [Жуковский 2004: 308]. Очевидно, у апологета российского самодержавия и воспитателя наследника престола вызвало неприятие благословение короны православных императоров – по сути православной святыни – католическим священнослужителем.

Воспоминания других русских о церемонии коронации Николая I в Варшаве также полны верноподданнического духа. Свидетели этого события – П. А. Колзаков и А. Ф. Львов пытаются дать скрупулезный отчет обо всех церемониях и торжествах с участием царской семьи. Налицо стремление подчеркнуть всеобщую радость поляков от этих событий, диссонирующую с их последующей «черной неблагодарностью». «Народ везде изъявлял особенную радость, и каждый хотел иметь кусок сукна, которым был покрыт помост, устроенный для шествия Их Величеств. В этот торжественный день был при дворе обед, за которым пили за здоровье всего царского дома, верноподданных и за благоденствие царства при пушечных выстрелах и звуке труб. Вечером город был иллюминован, и Их Величества ездили в открытой карете по главнейшим улицам и всюду были сопровождаемы радостными восклицаниями народа. 14 числа было общее поздравление, а 16 народный праздник, на который собралось до 80 тысяч человек; после общего угощения начались увеселения, карусели и гимнастические игры, везде расставлены были кушанья и напитки, – пишет композитор А. Ф. Львов, заключая, – <…> После всего этого кто бы мог вообразить, что те же знатные поляки, которые под личиною преданности с таким усердием участвовали в этих пышных церемониях, они же возбудят народ к бунту и сами примут управление царством и командование войсками?» [Львов 1884: 242–243].

В то же время можно отметить и некоторое невнимание русских авторов воспоминаний к деталям обряда, которым, видимо, не все придавали столь большое значение. Русским важно было, что Николай I подтвердил

inslav

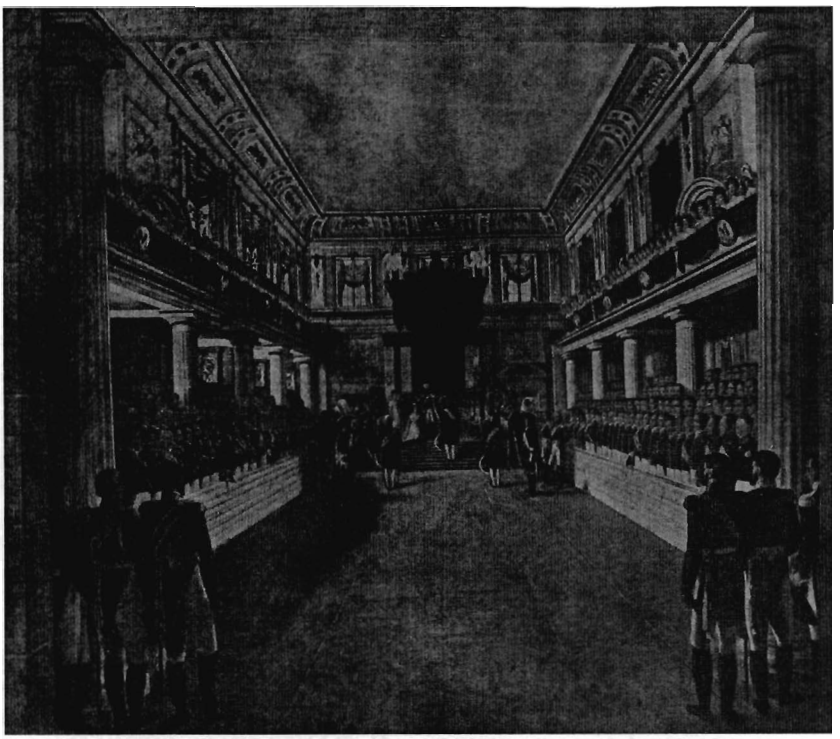


Корона императрицы Анны Иоанновны, использованная Николаем I во время коронации 1829 г. в Варшаве.

свое расположение к полякам, демонстративно закрепив свой статус польского короля. Так, Колзаков, слегка забывая детали, пишет: «Когда государь стал на свое место, то примас прочел молитву и провозгласил его *королем польским* (выделено автором. – *Н. Ф.*) При сем последнем слове началась пальба из пушек, после чего примас поднес государю порфиру, которую начали надевать на государя придворные, первые сановники, затем корону, скипетр и державу, – все это с молитвою подносимо было примасом. Государь поднесенную ему корону надел сам себе на голову; потом двое великих князей подвели к нему императрицу, которая стала на колена и Он надел на нее цепь Белого Орла и корону, и она стала с ним рядом у трона» [Колзаков 1873: 451].

Реакция поляков на происшедшее также была разнородна. С одной стороны, как верно пишет М. Гетка-Кениг, коронация, как и сейм 1830 г., была последним свидетельством «независимости единственного островка польской государственности после трагедии разделов» и, добавим, явно говорила о намерениях нового польского короля открыто позиционировать себя как такового и соблюдать конституцию. «Нигде более в XIX в., даже в автономной Галиции, у поляков не было шансов ощутить в полной мере королевскую славу» [Getka-Kenig 2009: 25]. Подобное восприятие коронации как свидетельства сохранения польской государственности и даже открытия ее новой страницы порой позволяло не заметить и самой главной детали церемонии. Впрочем, официальная Варшава ее особо и не подчеркивала.

inslav



Ю. Бродовский. Коронация императора Николая I как польского короля в 1829 г.

В сочиненных по случаю торжественного события стихах символически фигурировала корона польских королей. Например, «Gazeta Warszawska» от 22 июня 1829 г. писала о праздновании коронации в г. Томашеве Люблинского воеводства, где центральная улица была украшена транспарантом с вензелем императора, гербом Королевства Польского и стихами:

Władca Północy, **polską dziś biorąc koronę**,
Zapewnia byt Ojczyźnie i dzielną obronę (№ 164. S. 1577) –
Властитель Севера, взяв польскую корону,
Отечеству дал жизнь и верную защиту

А официозный автор Л. Дмушевский украсил свой балкон стихами, в которых говорилось, что Николай I…

Zasiadł na Piastów i Jagiełłów tronie
W polskiej koronie. –
Воссел на Пястов и Ягеллонов троне
В польской короне (цит. по: [Zajewski 1963: 82]).

inslav

Богуслава Маньковская (дочь создателя польских легионов наполеоновского генерала Я. Х. Домбровского) всерьез писала о том, что у тех, «которые это видели, без сомнения в сердце зародилась национальная гордость, которая всю жизнь будет звучать, словно повторяющееся эхо, которое напоминает о том, что гордый, могущественный царь, властелин половины Европы, представитель гордых Романовых, **склонил голову, дабы на нее в Варшаве возложили корону польских королей**» (Цит. по: [Getka-Kenig 2009: 20]).

С другой стороны, использование российской короны все же осталось камнем преткновения. О связанных с этой деталью обряда разговорах писал Леон Сапега: «По окончании турецкой войны был назначен срок коронации императора Николая польским королем. Для этой церемонии хотели найти корону, которой короновались польские короли. Но все поиски были напрасными. Ни в Варшаве, ни в Кракове от нее не осталось и следа. И вот было принято решение привести из Москвы царскую корону. Это стало поводом для ропота многих, которые увидели в этом желание показать, что Польша является лишь придатком России. За этой короной послали в Москву церемониймейстера Жабоклицкого <…> Он был невероятно горд этой столь важной в его глазах миссией, тем, что ехал придворной каретой, и что на каждой почтовой станции ему, а вернее, короне отдавали воинские почести» [Sapieha 1912: 96].

Таким образом, очевидцы и современники увидели и запомнили эту церемонию по-разному, многие и не обратили внимания на несоответствие короны сути коронации. Но, как известно, на историческое сознание поляков оказали огромное влияние события 1830–1831 гг., представив предшествующую историю в новом свете.

То, что корона русских царей испортила-таки польские впечатления о коронации, становится ясно из повстанческой и эмигрантской прессы. Тогда, после детронизации Николая I, когда он перестал быть польским королем, а поляки были избавлены от необходимости быть верными ему, дискурс власти принял иные формы.

О том, какую роль в сознании польских современников играло чужое происхождение короны, использованной во время обряда, свидетельствует, например, следующая цитата из анонимной брошюры, изданной во время восстания 1830 г.: «какой энтузиазм возбудил бы он (Николай I. – *Н. Ф.*), если бы надел не императорскую, а настоящую польскую корону, этот памятник Болеслава Храброго, Батория и Августов…» [Rozmowa 1830: 13].

В глазах патриотов, вспоминавших о коронации, решение Николая I короноваться русской короной дискредитировало акт коронации, который означал уже не обретение Польшей «своего», принимающего польские «правила игры» правителя, а подчинение ее враждебной самодержавной династии. О том, что Николай I «возложил на свою голову непольскую корону и посмел уравнять скипетр прекраснейшего славянского племени

inslav

с астраханским и сибирским», писал участник заговора подхорунжих А. Лаский [Bizan, Hertz 1972: 251]. «Когда монарх, возложив на голову императорскую корону, провозгласил себя коронованным польским королем, ни одно сердце не забилось сильнее, ни одна слеза не пролилась; весь этот обряд казался холодным театральным зрелищем, спектаклем, но не реальностью», – вспоминал впоследствии А. Козьмян [Koźmian 1867: 138–139].

В том, что новый король сам надел корону себе на голову, а не предоставил это сделать польскому священнослужителю, многие увидели символ узурпации власти. Характерно и различие в интерпретации тишины, которой был встречен возглас примаса, прославляющий нового польского короля. Известно, что отсутствие бурных выражений народного ликования было запланировано устроителями церемонии. Вот что пишет по этому поводу Ю. У. Немцевич: «После коронации, когда примас Воронич провозгласил *vivat rex in aeternum*, всеобщее молчание. Никто не повторил этого возгласа, таков был приказ. Любой голос народа, пусть даже радостный, неприятен деспотам» (Цит. по: [Bizan, Hertz 1972: 239]). А вот как, совершенно путая все детали коронации, комментирует это Л. Сапега: «Тогда примас короновал императора, последний же надел корону на голову императрицы. После этого примас произнес речь, которую закончил словами: „Теперь воскликнем единогласно: «Да здравствует король!»" и три раза провозгласил „Vivat!" Но ни один голос не отозвался. Императорская чета переглянулась, на их лицах видна была растерянность» [Sapieha 1912: 98].

Такое восприятие коронации 1829 г. мемуаристами соответствовало мотивам членов «коронационного заговора», составленного с целью покушения на царя во время этого акта. О масштабе заговора и составе его участников историки спорят до сих пор. Во всяком случае, известно, что один из его инициаторов Винцентий Смагловский в признаниях Следственной комиссии указал, что целью заговора было воспрепятствовать этому акту, ибо коронация «противоречила священным польским обычаям». Она нарушала исторически сложившийся церемониал, согласно которому помазание и возложение короны на польских королей осуществляли польские архиепископы. «Во времена короля Сигизмунда Россия была покорена гетманом Ходкевичем. Польша не была завоевана царем Николаем, который должен был короноваться. Славной памяти император Александр не короновался, но, думаю, покорил нас ничем иным как своими благодеяниями. Как же коронация, столь противоречившая священным обычаям и церемониям, могла состояться, если во времена, когда Россия была завоевана, Владиславу навязали необходимость короноваться по образцу, практикуемому в России?» [Bizan, Hertz 1972: 285].

Окончательно закрепила образ русской короны как символа чужой власти польская художественная литература. Коронация Николая I как польского короля в Варшаве в 1829 г. удостоилась отдельной художественной

inslav

интерпретации в драме Ю. Словацкого «Кордиан». Этот сакральный акт в драме десакрализован. Об этом свидетельствует избранная точка зрения на эту церемонию: зритель видит ее глазами толпы, отпускающей по адресу царя колкие шутки. В драме коронация ознаменована несчастьем – гибелью ребенка, жертвы буйного нрава великого князя, и бесчинствами толпы, рвущей на части сукно, покрывающее торжественный помост для зрителей. Все это, с одной стороны, лишает событие торжественности, с другой – являет недобрые предзнаменования, сопутствующие вступлению российского императора на польский престол.

Особое значение имеет четкое следование Словацкого историческим деталям: на церемонии, освященной примасом Королевства Польского архиепископом Вороничем, император сам возлагает на себя корону, что выглядит как акт самодержавного властителя, но не конституционного короля. Коронация российской короной становится для Словацкого знаковой.

Сама эта корона также фигурирует в «Кордиане». Заговорщик Кордиан, после состоявшейся коронации императора входящий в царские покои для того, чтобы убить его, встречает на своем пути «треножник, искусно сделанный из золота; на нем лежит царская корона». Эта корона, запятнанная, по мнению Словацкого, преступлениями, привораживает главного героя. Вот отрывок из драмы:

Кордиан

<…> Я золотой треножник вижу в нише,
На нем – корону царскую, она с рассветом
Ничьею будет. А сейчас
Гляжу, не отрывая глаз,
Я на нее…

Воображение

А над короной,
Людскою кровью обагренной,
Склонился кто-то черный-черный,
Работой занят он упорной. <…>

Призрак

Носил корону царь!
Из той короны кровь
Ивана, кровь Петров
Льет на пол, как из чар.
И польский наш паркет я чищу много лет,
Но смыть кровавый след
Удастся разве только через век.

([Словацкий 1960–1: 649–651], пер. Л. Мартынова).

inslav

Таким образом, в глазах поэта и его героя российская корона чернит и порочит польскую историю.

Несомненна и более завуалированная связь между историческими реалиями Королевства Польского и мотивом короны в другом произведении Ю. Словацкого – драме «Балладина». В ней особую роль играет мотив утраченной «короны Леха», ассоциируемой с мифическим счастливым прошлым давней Польши, в которой правильные, «свои» инсигнии освящали исконно польскую, патриархальную традицию власти. Тема утраченной короны, в которой таился залог счастья народа, имеет здесь, как показал М. Инглот, с одной стороны, народное сказочное происхождение, а с другой – тесно связана с историческими фактами, всплывшими в связи с коронацией 1829 г., – а именно с утратой в результате разделов собственно польских королевских инсигний [Inglot 1968]. Их судьба была предметом интереса польской эмиграции (в 1835 г. Ю. Немцевич выступал в Париже с «Сообщением о польских коронах»).

Неслучайно несчастья Польши в «Балладине» связаны не только с узурпацией власти жестоким Попелем IV, но и с тем, что его голову венчает фальшивая корона. Истинная же корона, венчавшая некогда голову короля Попеля III, ныне отшельника, – это корона самого Леха, подаренная первому правителю Польши «тремя королями», шедшими из Вифлеема. Она священна:

И Леху подарил в знак дружбы скиф
Свою корону. Нет святей короны:
К ней некогда Спаситель восхищенный
Тянул ручонки бледные, вперив
Свой светлый взор в сверкавшие рубины, –
Так роза к солнцу тянется, виясь, –
И любовался на брильянт старинный,
Жемчужинками-зубками смеясь.

Эта корона должна сопутствовать счастью народа. Теперь она хранится в лесу у отшельника Попеля III, который восклицает:

Своей короною старинной
Всех царств окрестных были мы славней,
Народа счастье было скрыто в ней,
А я, беглец – о жребий несчастливый! –
Лишил короны свой народ!

Что же касается символа власти, который носит узурпатор, о нем отшельник отзывается так:

Кичится брат короною фальшивой, –
Свою корону спрятал я в тайник,
Под корни дуба закопал гнилые,
В могилу я хотел ее забрать.

inslav

Фальшивая корона, под знаком которой творятся кровавые дела, приносит несчастье Польше:

Надменный брат твой в забытьи кровавом
Покрыл навек позором край отцов,
И нет конца его делам неправым…
От крови пруд в его саду багров:
Десятого избрав между рабами,
На части режет он его живьем,
И неостывшими еще кусками
Он вскармливает рыб в пруду своем <…>
Чуму и голод шлет рука Господня,
Нещадным зноем сожжены поля,
Бесплодной стала польская земля,
И с призраком заразы край наш бедный
Сражается вотще, как рыцарь бледный

([Словацкий 1960–2, 16–18], пер. С. Свяцкого).

Дальнейший сюжет драмы связан с перипетиями перемещения подлинной короны. Для нас же важен симптоматичный мотив фальшивого, не освященного национальной традицией символа власти, который явно ассоциируется с «чужой» короной, символизировавшей правление императора Николая I в Польше. Ю. Словацкий обращался к этому мотиву и в «Гимне» («Богородица! Дева!») – там упоминается «ржавая от крови» российская корона.

Выражаемый через образ короны мотив неприятия русской власти в художественной литературе мог варьироваться. Как и многие мемуаристы, А. Мицкевич, например, образно видел на голове Николая I корону польскую и после восстания 1830–1831 гг. в стихотворении «Редут Ордона» писал о несовместимости этого сочетания:

Лишь Варшава на тебя смотрит непреклонно
И грозит стащить с твоей головы корону –
Ту, в которой Казимир по наследству правил,
Ту, что ты, Василья сын, украв, окровавил.

(Пер. С. Кирсанова)

Как пишет М. Инглот, корона означала в сознании современников не только внешний символ власти, но и была равнозначна самой этой власти [Inglot 1968: 165]. Поляки усмотрели в чужой короне ущемление национального достоинства, неуважение к польским обычаям, а главное – экспансионистские стремления самодержавия. А у русских, наоборот, вызвали неудовольствие манипуляции со своей короной, помещение ее в чужой религиозный и историко-культурный контекст. Таким образом, вещь, сим-

inslav

волизированная вдвойне – как королевская регалия и как атрибут своего / чужого, сыграла свою отрицательную роль в формировании исторической памяти об отношениях России и Польши.

ЛИТЕРАТУРА

Бенкендорф 2008 – *Бенкендорф А. Х.* Император Николай I в 1828–1831 годах // Николай Первый. Молодые годы. Воспоминания. Дневники. Письма. СПб., 2008. (Полностью издано в: Император Николай I в 1828–1829 годах: Из записок А. Х. Бенкендорфа. Сообщ. и коммент. Н. К. Шильдер // Русская старина. 1896. № 6, 7. Император Николай I в 1830–1831 годах: Из записок А. Х. Бенкендорфа // Русская старина. 1896. № 10).

Выскочков 2006 – *Выскочков Л. В.* Николай I. М., 2006.

Жуковский 2004 – *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833. М., 2004.

Колзаков 1873 – *Колзаков К. П.* Воспоминания. 1815–1830 // Русская старина. 1873. № 4.

Конституционная хартия 2010 – Конституционная хартия Царства Польского // Польша и Россия в первой трети XIX века: Из истории автономного Королевства Польского 1815–1830 / Отв. ред. С. М. Фалькович. М., 2010.

Львов 1884 – Записки композитора Алексея Федоровича Львова (1797–1837) // Русский архив. 1884. Кн. 2. № 4.

О коронации 1829 – *Н. Б.* О коронации Его Императорского Величества // Отечественные записки. 1829. Ч. 38. № 110.

Письмо Жуковского 1884 – Письмо В. А. Жуковского к неизвестному лицу о преподавании покойному государю Александру Николаевичу сведений про бывшую Польшу // Русский Архив. 1884. Кн. 3. № 5.

Сборник РИО 1910 – Переписка Императора Николая Павловича с Великим Князем Цесаревичем Константином Павловичем // Сборник Императорского Русского Исторического общества. 1910. Т. 131.

Словацкий 1960 – *Словацкий Ю.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1960.

Хаванова 2007 – *Хаванова О. В.* Венгерский миллениум 1896 года: между «потемкинской деревней» и «градом Китежем» // Национализм в мировой истории / Под ред. В. А. Тишкова и В. А. Шнирельмана. М, 2007.

Bizan, Hertz 1972 – *Bizan M., Hertz P.* Glosy do „Kordiana" // Słowacki J. Kordian. Warszawa, 1972.

Getka-Kenig 2009 – *Getka-Kenig M.* Ostatnia „polska" koronacja // Mówią wieki. 2009. № 10.

Gutkowski 1987 – *Gutkowski J.* Ceremoniał koronacji Mikołaja I na króla polskiego w Warszawie // Kronika zamkowa. 1987. № 6 (14).

Inglot 1968 – *Inglot M.* O motywie korony w „Balladynie" // Zeszyty naukowe Wyższej Szkoły pedagogicznej w Opolu. Historia literatury. 1968. Z. 5.

Koźmian 1867 – *Koźmian A. E.* Wspomnienia. T. 2. Poznań, 1867.

Obrzęd koronacji 1829 – Obrzęd koronacji Najjaśniejszego Mikołaja I, Cesarza Wszech Rossyi, Króla polskiego w stolicy Królestwa w Warszawie. Warszawa, 1829.

Prażmowski 1830 – *Prażmowski A.* Kazanie miane przed zaczęciem sejmu w kościele metropolitalnym warszawskim św. Jana dnia 28 maja 1830 r. Warszawa, 1830.

inslav

Rozmowa 1830 – Rozmowa między dwoma obywatelami o powodzeniu i skutkach dzisiejszej rewolucji. Warszawa, 1830.

Sapieha 1912 – *Sapieha L.* Wspomnienia (z lat od 1803 do 1863) / Z przedmową St. hr. Tarnowskiego. Wydał, wstępem i wyjątkami z korespondencji zaopatrzył B. Pawłowski. Kraków; Warszawa, 1912.

Skarbek 1877 – *Skarbek F.* Królestwo Polskie od epoki początku swego do rewolucji listopadowej // Skarbek F. Dzieje Polski. T. 2. Poznań, 1877.

Zajewski 1963 – *Zajewski W.* Uwagi historyka nad monografią o Kordianie // Przegląd Humanistyczny. 1963. № 6.

inslav

А. В. Семенова
(Москва)

Метафоризация повседневности в современных кашубских проповедях

Предмет настоящего исследования – концепт *вещь* в текстах современных кашубских проповедей. К анализу привлечены «вещи», упоминаемые в текстах проповедей, позволяющие реконструировать фрагмент картины мира кашубов, в котором ценности репрезентируются преимущественно через наименования предметов, чья символическая функция превалирует над утилитарной.

Среди философских работ и сочинений писателей, посвященных вопросам аксиологии, наиболее емкое и универсальное определение принадлежит Ж.-П. Сартру, а именно: «ценности есть не что иное, как … выбранный вами смысл <жизни>» (цит. по [Савостьянова 2009: 145]). Обращаясь к текстам проповедей, мы сталкиваемся с особым родом повседневности – с реальностью людей, придерживающихся определенной системы ценностей, предзаданной в первую очередь пространством священных текстов, библейским, евангельским дискурсом, картиной мира кашуба-католика. Таким образом, анализируя совокупность предметов, символичных для кашубов-католиков, мы воссоздаем семантическую сетку, в которой воплощена значительная часть их жизненных смыслов.

Исследование базируется на уникальном корпусе текстов – 101 проповеди, произнесенной в различных приходах на территории кашубского Поморья и во время паломнических поездок в Италию и Израиль ксендзом Марианом Мётком в период с 1987 по 2007 гг. [Miotk 2008]. В проповедях конца 80-х гг. М. Мётк призывает культивировать кашубскую культуру и *язык отцов* как Божий дар, апеллируя при этом к словам Иоанна-Павла II: «Берегите свои ценности и свое наследие, в которых заключается ваша идентичность» [Miotk 2008: 48], прозвучавшим на встречах с кашубскими верующими во время обоих паломничеств понтифика в Польшу. В более поздних проповедях центр внимания переносится на основные вопросы веры: проповедник рисует идеал современного христианина. Во всех текстах содержание Священного Писания и современная, актуальная повседневность сближаются, что типично для проповеди (об этом писала, в частности, М. А. Корзо в своей монографии «Образ человека в проповеди 17 в.» [Корзо 2004]). Библейские образы дополняются образами предметов современного быта, которые, превращаясь в символы, позволяют слушате-

inslav

лю / читателю воспринимать тысячелетние истины как актуальные и применимые на каждый день побуждения к действию и духовной работе. Эти проповеди были опубликованы под названием «Сеяние Божьего слова на ниве кашубских сердец» и стали подспорьем для многих кашубов в их «пробуждении» (термин М. Мётка), возвращении к корням.

Язык этих проповедей представляет собой уникальный материал для исследователя: во-первых, это пример одного из первых опытов применения кашубского языка, который до сих пор находится, по выражению кашубского филолога Э. Брезы, *in statu nascendi*; во вторых, это результат успешной попытки приспособления кашубского языка для религиозных нужд. Проповедь требует особой тщательности в выборе языковых и образных средств. Например, православному гомилету В. Н. Амфитеатрову принадлежит такое высказывание: «если бы мы, подражая светскому языку, вместо „Господь Иисус" стали бы говорить „Господин Иисус", вместо „братие" – „братцы", вместо „крещение" – „купание"... Не дико ли звучало бы, если бы проповедник, выйдя на амвон, начал бы свою проповедь светским обращением: „Милостивые государыни и милостивые государи!"?» [Церковно-библейский дух]. При этом язык проповеди должен быть близок и понятен слушателю, поэтому проповедь «не просто ссылается на Писание», но «разворачивает то или иное его положение, истолковывая через него жизнь» [Хазагеров 2001].

Вышеупомянутые задачи влияют и на состав лексико-семантического поля *вещь*: в проповедях упоминаются прежде всего предметы, которые могут иметь в повседневной жизни конкретное применение. При этом имеется в виду как чисто утилитарная функция, так и использование христианином сакральных предметов, необходимых в его повседневных религиозных практиках. Важнейшими «вещами», составляющими «систему координат» текста проповеди, являются предметы-символы, воспринимаемые главным образом как сакральные. На первом месте по значимости и частотности находится ***krzìż*** 'крест': *Sztandarã naszim mdze* ***krzìż****, / co òjców wiódł do chwałë. / I nas pòprowadzy téż wzwiż, / dze lôtô òrzeł biôłi...* – Знаменем нашим будет крест, / который наших отцов вел к славе. / И нас поведет он тоже ввысь, / где летает белый орел (Здесь и далее перевод наш. – *А. С.*) [Miotk 2008: 18]. Его предметное значение как распятия в храме, нательного креста или собственно креста, на котором страдал Иисус Христос (*...Bóg <...> w centróm tak tragicznëch lëdzczich dzejów pòstawił* ***krzìż*** *swòjégò Sëna...* – ...Бог <...> в центре такой трагической истории человечества поставил крест Своего Сына [Miotk 2008: 241]), обогащается в исследуемых текстах такой семантикой, как *дар людям, сокровище, священный предмет, Божий престол: Rëchli Òn głosył Bòżé Królestwò, a terô* ***krzìż*** *stôł sã Jegò trónã. Znak* ***krzìża*** *przemówił nôbardżi* – Раньше Он проповедовал Царство Божие, а теперь крест стал Его троном. Знак креста убедил больше всего [Miotk 2008: 161]. Развиваются и значения на базе метонимии – *му́ка, страдание Христа, таинство крещения* (*Czej Jezës dokùńcził*

inslav

żëcégò i zawisnął na ***krziżu****, to bëło ùkòrunowanié całi Jegò nôùczi* – Когда Иисус закончил жизненный путь и был распят (букв. «распялся») на кресте, это стало венцом всей Его проповеди) [Miotk 2008: 161]. Из слов, имеющих, как и *крест*, символическое и абстрактное значение наряду с второстепенным конкретным значением, в один семантический ряд попадают *сокровище, дар* (*Prôwdzëwëch* ***skarbów*** *szukô sã całima latama, nawetka całé żëcé, a wôrtosc człowieka pòznôwómë pò jegò wëtrwałoscë w tim szukanim. Wiele lëdzi lubi marzëc ò przëpôdkòwim znalezenim* ***skarbù****. Wëchôdzją z założeni, że szczescé to je czësti przëpôdk, to je loteria <...> Taczi* ***skôrb*** *mòże zmilëc <...> Wiôldżi* ***skarbë*** *nie spôdają jak manna z nieba, do nich trzeba pòmalinkù dorastac...* – Настоящие сокровища ищут годами, даже всю жизнь, а достоинство человека познается по его стойкости в этом поиске. Многие люди любят мечтать о случайно найденном сокровище. Исходят из того, что счастье – это случайность, лотерея <…> Такое сокровище может обмануть <…> Великие сокровища не падают как манна с неба, до них нужно постепенно дорасти… [Miotk 2008: 23–24]). Иногда к ним примыкает приобретающее пограничное между предметным и чисто символическим значением слово *wôrtosc* 'ценность'. Так, ценностью является терновый венец Иисуса – *kòróna / kòruna*, который также стал символом его царской власти над миром: *Czë rozmiejesz w ùmãczonym, z cérzniową* ***kòróną*** *na głowie i ùmierającym na* ***krziżu*** *Jezësu dozdrzec swòjégò króla?* – Способен ли ты в измученном, с терновым венцом на голове и умирающем на кресте Иисусе разглядеть своего царя? [Miotk 2008: 162].

За сокровище почитаются святыни, такие как *хоругвь* или *знамя* (*stanica*, *sztandar*), которые освящаются и становятся «воплощенной ценностью» прихожан отдельных кашубских приходов и жителей различных кашубских местностей, в особенности тех, которые занимаются продвижением и возрождением кашубской культуры. В проповеди, посвященной торжествам 3 мая, когда верующие шли в составе процессии, во главе которой несли освященную хоругвь с изображением Королевы Кашубии – Матери Божьей Свёновской, ксендз призывал кашубов повысить меру своей моральной ответственности за культурное, духовное, политическое благополучие в их земле и – шире – в их стране, прибегая к помощи Божьей Матери, чей образ запечатлен на *хоругви*: *…dobrze, że part w Srôkòjcach òbrôł sobie Kaszëbską Królewą. Niech* ***sztandar****, chtëren òd dzysô bãdze wajim znakã, chtëren bãdze łącził karno lëdzy, co chcą szerzëc kaszëbskã kùlturã tatków i pòdjąc całą jich dëchòwą spôdkòwiznã, chtëren bãdze wzywôł do bòjowaniô ò sprawiedlëwé sprawë, bãdze przëpòminôł wiedno, że je z nama Matka Bòżô, Swiónowskô Panienka* – …хорошо, что отделение в Сераковицах обрело Кашубскую Царицу. Пусть хоругвь, которая с этого дня будет вашим символом, объединяющим сообщество людей, которые хотят ширить кашубскую культуру отцов и нести их духовное наследие, символом, требующим борьбы за справедливые цели, всегда напоминающим, что с нами Матерь Божия, Свёновская Дева [Miotk 2008: 275].

inslav

Следующий предмет-символ, часто упоминаемый в проповедях М. Мётка, – *деньги*. В конкретном значении это денежные знаки, обозначаемые чаще всего словами *dëtki*, *dënary*, а метонимически – богатство и достаток самого разного рода: *...jednym bògã, chtërnégò adorëją i dlô chtërnégò rozmieją wszëtkò pòswiãcëc, są* ***dëtczi*** *...* – ...единственным богом, которому они поклонятся и которому они готовы все посвятить, являются деньги... [Miotk 2008: 254]. Деньги могут выступать в качестве концептуального антонима по отношению к лексеме *крест*, иногда это противопоставление отражает конфликт: деньги не дают духовного богатства, ими нельзя приобрести духовное сокровище, духовный дар. М. Мётк сравнивает с постройкой дома на песке построение жизни, где за основу берутся материальные ценности [Miotk 2008: 214]. Деньги также могут выступать метафорой христианских жизненных ценностей: *Ewanieliczny* ***denar*** *mô pò jedny stronie wizerënk Bòga – nôbëlniészi cél najich zgrôwów, a pò drëdżi stronie – òbrôz człowieka. Lëdze, chtërny są w pòtrzebie, nie przësłoniwają nama Stwórcë, procëmno, ùòbecniwaj Gò. Ni mòżemë ò tim zabôczëc* – На евангельской монете с одной стороны образ Бога – самая благородная (букв. «прекрасная») цель наших устремлений, а на другой стороне – образ человека. Люди, испытывающие нужду, не заслоняют собой Творца, а наоборот, являются Его воплощением. Об этом нельзя забывать [Miotk 2008: 188].

Современный взгляд на роль денег в жизни христианина частично совпадает с представлениями о материальных ценностях в католических проповедях предыдущих столетий. Так, в проповедях XVII века, о которых пишет в своей монографии М. А. Корзо [Корзо 2004], деньги и богатства, на них приобретаемые, расценивались католическими проповедниками, с одной стороны, как искушение, с другой – как дополнительная возможность благотворительности и проявления милосердия. Пожертвовав на богоугодное дело, раздав часть имения бедным или просто благоразумно ведя финансовые дела, не оставив долгов наследникам, человек мог, как считалось, буквально *искупить* некоторые грехи. Таким образом, в те времена существовало убеждение, что материальные блага могут способствовать облегчению участи души в загробном мире. Помимо этого, в XVII веке католические проповедники порицали нищету и нищенство как социально опасный порок, проистекающий из лени. У современного кашубского проповедника таких идей не встречается. Скорее наоборот, терпимость и милость к бедным, заблудшим, падшим, поддержка их словом и делом, положительным примером жизни с соблюдением евангельских норм должна помочь возвышению и исправлению заблудшей души. Деньги могут быть показателем общественного статуса и власти, что, однако, вовсе не способствует совершенствованию души без жизни по евангельским нормам.

Особого упоминания заслуживают деньги как символ предательства Христа. От «продажи Христа» и проповеданных им ценностей ксендз предостерегает свою паству, настоятельно предлагает не увлекаться накоплением материальных ценностей ради них самих. В проповедях М. Мётка,

inslav

деньги, с одной стороны, ставятся в один ряд с иными материальными ценностями (*<Bogu> nie je nót* ***pieniãdzy*** *ani strzébra, ani złota, le nót Jemù ùfnëch i kochającëch serc* – <Богу> не нужно ни денег, ни серебра, ни золота, но Ему нужны верные и любящие сердца [Miotk 2008: 268]), однако могут иметь и конкретное значение «денежные знаки», хотя при этом сами деньги ставятся в ряд фетишей и приравниваются к языческим божкам (… *wiele <…> òddôwô tczã pògańsczim bóżkóm, chtërnyma są:* ***dëtczi****, rozpùsta, władza czë médialny rozgos…* – …многие <…> почитают языческих божков, коими являются деньги, разврат, власть или известность благодаря средствам массовой информации…) [Miotk 2008: 244]. Другие ценные вещи, однако, тоже могут служить валютой и сближаться с деньгами по значению. Так, *хлеб* может выступать в этой роли: М. Мётк упоминает об эксперименте, который провел в разных странах мира журналист, предлагавший людям на улице поработать один час за батон хлеба. Перечисляя полярные реакции людей из Германии, США, Нигерии и Индии, проповедник предлагает кашубской пастве задуматься, так ли плачевно их материальное положение, как они привыкли об этом говорить [Miotk 2008: 260].

Весьма часто в текстах повторяется слово *книга*, причем, вполне ожидаемо, подразумевается одновременно материальный носитель информации и содержание. В первую очередь это, разумеется, Библия: *Je takô jedna ksãga na swiece, na chtërną ni ma cenë, ksãga tłómaczonô prawie na wszëtczé jãzëczi swiata* – Есть на свете одна такая книга, которая не имеет цены, книга, переведенная почти на все языки мира [Miotk 2008: 31]. Кроме того, в проповедях Мётка упоминается *книга* светская, наряду с *газетой / (глянцевым) журналом* (*Wiele lëdzy <…> rozczëtiwają sã w jaczichs tam „Bravach", „Popcornach" i jinëch* ***gazétach*** – Многие люди <…> зачитываются какими-то там «Браво», «Попкорном» и прочими журналами [Miotk 2008: 160]) и таким источником информации, как *телевизор* (*<ledzy…> tracą czas przed* ***zdrzélnikama****. Dlô Christusa ni mają czasu abò nie chcą Gò słëchac* – <Люди…> тратят время перед телевизором, а слушать Христа у них нет ни времени, ни желания [Miotk 2008: 160]). Телевизор становится символом пустого времяпрепровождения.

Из материальных носителей информации в проповедях упоминаются также *письмо* (*lëst*), *записки* (*zôpisczi*), *дневник* (*dzénnik*) [Miotk 2008: 210]. Они, в отличие от Библии, повествующей о вечных ценностях, соотносятся с конкретными событиями повседневной жизни частных людей: *Zakòchónô Maria za kòżdim razã skôka ze szczescégò, jak dosta* ***lëst*** *òd ùmiłowónégò, że ji drëszka jaż kipia z zôzdroscë* – Влюбленная Мария каждый раз прыгает от счастья, получая письмо от возлюбленного, а ее подруга аж кипит от зависти [Miotk 2008: 167]. Однако и молитва может выполнять функцию «письма» к Богу, на которое Он обязательно отвечает, если оно написано с чистыми намерениями: *Twòja mòdlëtwa to pisóné do Bòga* ***lëstë****, na chtërné Òn wiedno òdpisëje* [Miotk 2008: 344]. Человек же, ведя праведный образ жизни, может сам становиться не просто живым воплощением

inslav

святости, но и воплощением Библии. Так, предмет и содержание совпадают в человеке, одушевленном и активно действующем носителе сакрального знания и святости.

Лексема *свеча* примыкает к группе слов, означающих сакральный предмет – символ, необходимый в повседневной жизни, особенно в жизни христианина. На общеславянском фоне становятся более выпуклыми коннотации этого слова, соотносимого со светом, божественностью, сакральностью, жизнью, чистотой в противоположность тьме, человеческой сущности как противопоставленной сущности божественной, всему мирскому, нечистому [Белова, Седакова 2009]. М. Мётк приводит в пример девиз американского христианского сообщества: *Lepi zapalëc* ***swiécã****, jak przeklënac na cemnicã* – Лучше зажечь свечу, чем возмущаться темнотой [Miotk 2008: 179]. Такие сакральные предметы, как четки и медальон со священным изображением (*różańc*, *medalëk*), сами по себе не гарантируют человеку добродетельности и тем более святости [Miotk 2008: 286].

Сакральными предметами-символами, связанными с повседневными практиками костела, являются также *скульптура* и *табличка*, на которой гравируются слова молитвы, в частности молитвы Господней в Иерусалиме, на том месте, где Христос научил своих учеников молиться Небесному Отцу, *скрижаль* и *картина*: *...Miemcë sprofanowelë swiãtosc, pòtłëklë* ***figùrã*** *Matczi Bòżi, co stoja przed katedrą* – ...Немцы осквернили святыню, разбили статую Божьей Матери, которая стояла перед кафедрой [Miotk 2008: 297]; *Pielgrzëmi ùtczëlë ùmòcowanié w kòscele Pater Noster* ***tôflë*** *z mòdlëtwą Òjcze nasz pò kaszëbskù* – Паломники почтили установку в храме Молитвы Господней табличку с молитвой «Отче наш» по-кашубски [Miotk 2008: 339]; *Na Synaju... dôł Bóg dzesãc swòjich przëkôzaniów na kamianëch dwùch* ***tôblëcach*** – На Синае Бог дал десять своих заповедей на двух каменных скрижалях [Séw 2008. 340]; *Jaczi wë môce zawód? – Jô jem malôrz. – A jaczi* ***òbrôz*** *jesce òstatno namalowelë? – Ale jô nie praktikùjã... Tak téż je z chrzescëjańsťwã...* – Какая у вас профессия? – Я художник. – А какую последнюю картину вы написали? – Я не работаю... Так и с христианством... [Miotk 2008: 341].

Ряд лексем, связанных с оружием и войной, также балансирует на грани повседневности и «исключительности», конкретности и абстрактности. Так, в качестве примера особого «окаменения сердца» приводится в пример король Болеслав Смелый, убивший *мечом* епископа Станислава [Miotk 2008: 282]. В некоторых контекстах М. Мётк переходит от упоминания реальных угроз, связанных с обилием запасов оружия в современном мире, в том числе *ракет*, к духовному оружию христианина, сравнивая его с оружием в целом и *луком* в частности, убеждая прихожан, что их вера и стремление к святости являются для них *щитом*, который еще со времен античности и в раннехристианских текстах выступал как аллегория защиты от греха и зла: *Zło próbùje rządzëc swiatã przez przemòc... wiele më mómë* ***rakétów*** *i o jaczim sygù, a wiele wa* – Зло пытается править миром с помощью

inslav

силы… сколько у нас ракет и какой дальности, и сколько у вас [Miotk 2008: 154]; *…swãti Jan spitôł gò, czemù swój* ***łãk*** *nosy nienapiãti. ...****Łãk*** *stracyłbë swòjã mòc, czejbë bél dërch napiãti" – odrzek jachtrz* – …святой Иоанн спросил его, почему тот носит свой лук ненатянутым. «Лук потерял бы свою силу, если бы все время был натянут» – ответил охотник [Miotk 2008: 177]; *…rzimsczi césôrz Kònstantin... ùzdrôł przed bitwą znak krziża na niebie... Nakôzôł <…> żôłnérzóm namalowac na* ***tarczach*** *ten znak... i <…> dobél* – римский император Константин… увидел перед собой знак креста в небе… Приказал <…> солдатам нарисовать на щитах этот знак… и <…> победил [Miotk 2008: 242].

Говоря об ответственности, которую накладывает на человека брак, М. Мётк сравнивает узы брака, подтверждаемые обменом *кольцами*, с ношением *оков*. Оковы упоминаются в проповеди, посвященной дню Обручения Польши с Морем, которое совершил Халлер в 1920 году. Таким образом, проповедник напоминает пастве одновременно о важных для Отечества событиях и о нерушимости брачных уз: *Haller złącził Pòlskã, naj kòchóną òjczëznã, na wiedno z mòrzã. Złącził jã małżeńsczima* ***piestrzeniama****. Jeden platinowi wzało mòrze, a drëdżi òtrzimôł prze se. Tak jak w małżeństwie dwòje je złączonëch tima „****kajdankama****" na wiedno, na dobré i na złé...* – Халлер соединил Польшу, нашу любимую Отчизну, навсегда с морем. Соединил обручальными кольцами. Одно, платиновое, взяло море, а второе он оставил себе. Так, как в браке двое соединены этими «оковами» навсегда, в горе и в радости… [Miotk 2008: 17].

Призрачность и низкую ценность материальных благ и жизни, посвященной их накоплению, т. е. служению этим «богам», М. Мётк сравнивает с карточным домиком, рассыпающимся от легкого дуновения или при любом неловком движении: *…chrzescëjańsczé wôrtntë mòralny... są fundamentã spòlëznowégò żëcô <…> bez chtërnëch kòżdi nôród w anarchiã mòralną i rozsëpie sã jak* ***bùdinôszk z kartów*** – …христианские моральные ценности… являются фундаментом жизни общества <…> без которых любой народ попадает в состояние моральной анархии и рассыпается, как карточный домик [Miotk 2008: 255]. В других случаях земная жизнь и ее материальная составляющая сравниваются с хрупким *сосудом*, содержимое которого неизбежно иссякнет и расточится, если не поместить его в прочный, *вечный сосуд*. Прочным, безопасным, вечным *сосудом* у Мётка является Христос, в чьи заботливые руки он и призывает паству отдать свою жизнь и душу: *Trzeba... tak ùstawic swòjã doczesnosc, żebë mlékò przelôc do jinégò* ***zbónka****, bez dzurë. Tim* ***zbónkã*** *je naj Mistrz z Nazarétu <…> czej rôz przińdze takô gòdzëna, że ten stôri* ***zbónk*** *sã czësto rozpadnie, tej mdze dopiérze redosc, jak òdkrëjã, że mòje żëcé je zachòwóné, że ani jedna kropla nie bëła zmarnowónô* – Нужно… так устроить свою временную жизнь, чтобы молоко перелить в другой сосуд, не дырявый. Этим сосудом является наш Господь из Назарета <…>, когда придет час и мой старый сосуд полностью разрушится, тогда будет радость, когда я обнаружу, что моя жизнь сохранена, что ни

inslav

одна капля не потеряна [Miotk 2008: 91]. Говоря о духовном росте, М. Мётк привлекает такой предмет-символ, как *лестница*, *лествица*, *трап*; в первую очередь, *лестница* означает правильно выстроенную иерархию ценностей: *Człowiek twòrzi taką* ***drôbkã****, hierarchiã wôrtnotów pò to, żebë dążëc do tëch wëższich* – Человек создает такую лестницу, иерархию ценностей, чтобы стремиться к высшим <ценностям> [Miotk 2008: 103].

Метафоризируется у М. Мётка и *мебель*: *кресло* характеризует удобство, комфорт, беззаботную жизнь без стремления к духовному совершенствованию и праведности: *Lëdze <…> chcelëbë zagniéżdżëc sã w* ***fôtelu*** *wëgódnégò żëcégò!* – Люди <…> хотели бы уютно устроиться в кресле комфортной жизни! [Miotk 2008: 79].

Лексема *кровать* встречается в разнообразных контекстах, употребляется в цитатах из Библии и соотносится либо с болезнью, либо с роскошью («кровать из слоновой кости») наряду с упоминанием других роскошных предметов (*ковров*, *кубков / чаш*) [Miotk 2008: 263]. Однако *чаша* может означать как драгоценный предмет для земных наслаждений, так и *чашу страданий*: ***Czelëch*** *je znakã żëcowëch cãżôrów* – Чаша является символом жизненных трудностей [Miotk 2008: 191].

В торжественных проповедях, в тех частях, которые посвящены славе Господа Бога, Богородицы и святых, М. Мётк употребляет слово *трон*, причем чаще в метафорическом значении: в частности, крест Спасителя становится троном, т. е. символом его победы над грехом и смертью, знаком его царственной славы: *Rëchli Òn głosył Bòżé Królestwò, a terô krziż stôł sã Jegò* ***trónã*** – Раньше Он провозвещал Царство Божие, а теперь крест стал Его троном [Miotk 2008: 161].

Небольшую группу составляют названия сугубо бытовых предметов, которые метафоризируются в контексте проповеди или употребляются как устойчивые выражения. Лишь благодаря контексту эти слова вступают в поле сакральной и сакрализованной лексики, посредством которой слушатель погружается в религиозную картину мира, воссоздаваемую понятийной сеткой и семантическим «каркасом» текстов проповедей. К этим «не-сакральным» лексемам относятся *pòdëszka – подушка* (бесполезно поправлять больному подушку, нужно его лечить или молиться за его душу) [Miotk 2008: 93], *wãbórczi – ведра*, которые сын несет, чтобы помочь матери, тогда как остальные рассуждают о любви [Miotk 2008: 215], *chòrądżewka – флюгер*, как характеризуется непостоянный в моральных убеждениях и вере человек [Miotk 2008: 284].

В сугубо конкретном, материальном значении упоминается в проповедях *kajak – байдарка*, *каяк*, который встречается при упоминании молодежного туристического мероприятия в Кашубии, проходившего при участии священников и посвященного культурному возрождению кашубов [Miotk 2008: 150].

Подводя итоги, отметим некоторые существенные черты лексико-семантического поля «вещь» в кашубских проповедях. Как мы старались по-

inslav

казать, предметы, упоминаемые в проповедях, как правило, символизируют какие-либо ценности. Эти ценности могут быть как однозначно положительными (*крест*, *хоругвь*, *скрижаль*), так и отрицательными или амбивалентными (*деньги*, *письмо*). Метафора, призванная увлечь и убедить слушателя, может строиться как на базе понятий, тесно связанных с христианством (*крест*, *распятие*, *чаша страданий*, *терновый венец*), так и основываться на несакральных образах (*карточный домик*, *кресло*, *ведро*, *флюгер*, *телевизор*, *рюмка*). Использование проповедником образности, заложенной в коннотациях предметов повседневного использования, «сближает позиции» проповедника и паствы, позволяет настроить аудиторию на конструктивный лад: слушатель может представить свои конкретные действия на пути совершенствования своей души, увидеть «великое в малом». Стремление к простоте и близости к народному сознанию выражается в насыщении текста современными словами-символами, называющими, в частности, оружие (*ракеты* как один из современных символов апокалипсиса), источники информации (*телевидение*, отнимающее внимание членов семьи от их обязанностей, в частности, родительских) и т. п. Таким образом, кроме высоких духовных идеалов, в проповеди даются конкретные примеры исправления души: помимо «несения креста» и «принятия чаши страдания», современному христианину следует тратить меньше времени на чтение низкокачественной прессы, просмотр телепередач, прекратить «дружбу» с бутылкой. Внешние атрибуты причастности к христианству, такие как ношение четок и медальона со святым изображением, вовсе не гарантируют святости.

ЛИТЕРАТУРА

Белова, Седакова 2009 – *Белова О. В., Седакова И. А.* Свеча // Славянские древности. Т. 4. М., 2009.

Корзо 2004 – *Корзо М. А.* Образ человека в проповеди XVII в. М., 2004.

Савостьянова 2009 – *Савостьянова М. В.* Аксиологический анализ парадигмальной науки, или О роли ценностей в науке. Киев, 2009.

Церковно-библейский дух – Церковно-библейский дух, или характер проповеди // Казанская Духовная Семинария РПЦ / Электронная библиотека Казанской Духовной Семинарии – http://www.kds.eparhia.ru/bibliot/ekzegetika/taycev/ryvopogomitetike/cernobibiidyh/.

Хазагеров 2001 – *Хазагеров Г. Г.* Система убеждающей речи как гомеостаз: ораторика, гомилетика, дидактика, символика // Социологический журнал. 2001. № 3. Интернет – http://khazagerov.com/pragmatica/70-2009-02-18-08-38-55.html.

Miotk 2008 – *Ks. Marian Miotk.* Séw Bòżégò Słowa na niwie kaszëbsczich serc. Gdańsk, 2008.

inslav

О. В. Белова
(Москва)

Предметы иудейского культа в поверьях и магических практиках славян (по материалам экспедиций 2004–2010 гг.)

Для народной традиции полиэтничных регионов характерно тесное взаимодействие соседствующих культур в самых разных областях. Одним из частных проявлений взаимодействия «своего» и «чужого» становится использование предметов, связанных с религиозным культом соседей, в определенных ситуациях, чаще всего связанных с необходимостью преодолеть негативные обстоятельства. При этом «чужие» религиозные артефакты признаются более действенными, чем свои сакральные предметы.

Согласно этнографическим источникам XIX в., ритуальные предметы, принадлежащие евреям, часто использовались в народной медицине и выполняли функцию оберега или магического средства. Например, от простуды следовало намазать нос сальной свечкой, которую евреи зажигали в субботу – «на шабаш». Чтобы избавиться от коросты, белорусы в Слуцком повете подвешивали над корытом еврейский талес (ритуальную одежду), трижды обливали его взятой из трех источников водой, после чего обмывались этой водой сами [Сержпутоўскій 1930: 194]. Талес использовали и при лечении припадков эпилепсии – им накрывали больного (Копачи Чернобыльского р-на Киевской обл., Полесский архив Ин-та славяноведения РАН, 1985, зап. М. Г. Боровская). По-видимому, этот прием был позаимствован полешуками у евреев – например, на Волыни при падучей болезни евреи накрывали больного талесом или свадебным пологом [Lilientalowa 1905: 172]. На Витебщине верили, что в сеть «дужа будиць ициць рыба», если рыбак, начиная вязать сеть, вплетет в первые ячейки нитку из «жидовского богомолення» (талеса). При этом чудодейственная сила нитки усиливалась, если она была взята из талеса украденного [Никифоровский 1897: 198]. Мы уже касались проблемы магического использования славянами «чужих» артефактов – предметов быта, культовых предметов, одежды, книг и т. п. [Белова 2005: 128–130, 135–141, 240–255]. В данной статье представлены новые материалы, собранные во время полевых исследований на Украине и в Молдавии в последние годы.

Особое значение приобретали еврейские артефакты в кризисных ситуациях (природные катаклизмы, болезни скота, внезапное заболевание человека или неожиданное несчастье).

inslav

В Прикарпатье в 2009 г. было записано свидетельство о том, что во время засухи можно сбросить в реку старое надгробье (мацеву) с еврейского кладбища – для вызывания дождя. Это действие аналогично практикам разрушения забытой могилы, известным на Балканах: в восточной Сербии (Болевац) снимали крест с безымянной могилы и устанавливали в реке или в ручье со словами: «Крест в воду, а дождь на поле! С неведомой могилы крест, с неведомой горы дождь!» [Славянские древности 1999: 109]; в северо-западной Болгарии в случае засухи бросали в воду деревянные надгробия и землю с безымянной могилы [Славянские древности 1999: 109]. Ср. еще одни способ вызывания дождя с помощью «еврейского» предмета: во время засухи жители Полесья бросали в колодцы горшки, украденные у соседей-евреев, или обливали еврея водой [Белова 2005: 252].

Несколько лет назад в одном из сел Львовской обл. Украины участникам этнографической экспедиции довелось видеть еврейское надгробие, служащее порогом хлева. Как объяснила хозяйка, камень положен специально, чтоб свиньи «водились» – переступая через него, животные становятся более плодовитыми (сообщение И. Коваль-Фучило). Ср. практику, упоминаемую в источнике начала XX в. – для здоровья свиней нужно украсть «жидовскую ермолку», сварить в воде, и этой водой поить больных животных (Могилевская губ., Рогачевский у.; [Шейн 1902: 289–290]).

Наиболее востребованным «еврейским» предметом стала мезуза (небольшой футляр с текстом молитвы или сакральным именем, прикрепляющийся к косяку двери). Мезуза чрезвычайно значима в еврейской ритуальной практике: она служит оберегом от проникновения в дом или в культовое здание всякого зла.

Предмет этот (украинцы называют его *молитва* или *приказанне*) хорошо известен жителям бывших местечек; до сих пор в некоторых старых еврейских домах, где теперь живут украинцы, да и в полуразрушенных постройках можно увидеть мезузы на косяках дверей. Более того, этот предмет не стал полностью декоративным; мезуза органично вписалась в арсенал магических средств – оберегов и амулетов.

Во многих рассказах наших информантов «наблюдения из этнографической реальности» (входя в дом или в синагогу, евреи целовали мезузу) сочетаются с попытками «прокомментировать» этот обычай. Так, есть представления о мезузе как объекте культового почитания, как «десяти Божьих заповедях», как «сакральном символе», который сравнивается со знаками, рисуемыми священниками на Троицу на дверях христианских домов, или с крестом (подробнее см. в [Белова 2005: 137–140]).

В глазах славян мезуза приобретает статус амулета, оберега, способного защитить в дальней дороге: еврейка дает мезузу своей соседке-украинке в поездки (Черневцы Могилевского р-на Винницкой обл., 2004, зап. М. Гершкович, М. Трескунов). Мезуза (*молитва*) может обеспечить благополучие в доме: завещая дом украинской женщине, старая еврейка не велит ей снимать мезузы и отдавать их из дома (Е. Е., 1950 г. р., Чернев-

inslav

цы Могилевского р-на Винницкой обл., 2004, зап. О. В. Белова, Т. В. Величко).

В то же время жители Западной Белоруссии считали опасным дотрагиваться до мезузы – «еврейских десяти заповедей» – кожа на руках потрескается [Federowski 1897: 292]: мезуза, несмотря на свою сакральность, таила в себе опасность, присущую всем атрибутам «чужих». В наших полевых материалах не нашлось аналогов этому свидетельству, записанному в конце XIX в., – современные информанты не расценивают мезузу как опасный предмет. Единственное, что напоминает о пиететe в отношении к мезузе, – это запрет трогать ее, мотивированный опасением нечаянно осквернить «чужой» сакральный символ: «…То воны мали на двэрях таки свои приказáння. Такий був ящичек такий, такий невелыкий, и там було заховане йих приказанне (имеет в виду мезузу). [А что такое «приказанне?»] Ну, йих, як бы вам сказаты, таки зáповиды. [Там что-то написано было?] Шось написано, но я того не видела, бо воны то дуже страшно бериглы <…> От таки (показывает размер – пол спичечного коробка). От таки малэньки. [Квадратные?] Довги. То я видела, як воно у тих стояло. То було у них недоторкáнно [нельзя было прикасаться], никто николи не хтив йих [трогать], то було святотатство, шо ты йих святыню знищуешь. То ти крещéна [христиане], а они [евреи] нехрещени, они свою виру мают, и невольно нам до йхнего [дотрагиваться]. Бо то вони бы мали велику обрáзу [обиду], великий гнив, шо ты йим руками си торкнула йих приказанне. [Нельзя было?] Нельзя (Е. П. Свидрук, 1925 г. р., г. Надворна Ивано-Франковской обл., 2009, зап. О. В. Белова, Т. В. Величко).

Если обратиться к фольклорно-этнографическим свидетельствам XIX в., то станет очевидно, что мезуза всегда играла роль межконфессионального апотропейного средства. Например, на Смоленщине крестьяне трижды сливали воду через «бляшку от еврейского богомолья, что бывает на косяках дверей», и три зари подряд давали пить эту воду больному лихорадкой [Добровольский 1914: 30]. По свидетельству из Малопольши, страдающий от лихорадки больной должен был тайком войти в еврейский дом, «оторвать от двери бумажку, на которой напечатана *еврейская молитва*», разорвать ее на клочки, смешать с водкой и выпить [Siarkowski 1879: 48]. В Покутье больного лихорадкой подкуривали *żydowskiem przykazaniem*, видимо, сжигая лист с текстом еврейской молитвы [Kolberg DW 31: 171].

Следы «еврейского приказания» неожиданно обнаружились в Покутье в наши дни. Во время экспедиции в Ивано-Франковскую обл. в 2009 г. мы неоднократно записывали рассказы о том, что «приказание» – некий текст, написанный еврейскими буквами на телячьей шкуре, который раньше был в каждом еврейском доме на косяке двери (см. также [Галкина 2010]).

«Воны мали на двэрях таки свои приказання <…> Приказанне – то так казалы, шо Господь Бог дов [дал] Мойсеиви, ну, як то сказати у нас, дов йим такие правила, приказання. Шо не убивай, не суди, не чужеложь, не

inslav

кради, не желай жены ближнего…» (Е. П. Свидрук, 1925 г. р., Надворна Ивано-Франковской обл., 2009, зап. О. В. Белова, Т. В. Величко).

Летом 2009 г. Евгения Михайловна Годованец (1928 г. р.) из с. Солотвин показала участникам экспедиции свиток (длиной около полуметра), который, по ее мнению, и есть «приказание» и который хранится у нее в доме уже много лет; при этом она уверенно сказала, что «приказание» приносит ей счастье и охраняет дом. Это был первый случай, когда современным исследователям удалось увидеть артефакт, который информанты называли «приказанием». Но в данном случае это была не мезуза, а фрагмент текста (четыре отрывка из Ветхого завета – Исх 13: 1–10, Исх 13: 11–16, Втор 6: 4–9, Втор 11: 13–21), помещаемого в филактерии, которые евреи накладывают при молитве на руку и на лоб (см. илл. 1). Из рассказов других жителей Солотвина о «приказании» сложилась следующая картина: «приказание» используется для лечения лихорадки, нервных и психических болезней (им «подкуривают» больного, поджигая кусочек текста; при этом некоторые информанты подчеркивали, что умение лечить «приказанием» передавалось в семье, владевшей этим «еврейским» предметом», из поколения в поколение); «приказание закладывают как оберег на угол фундамента при постройке дома (подробнее см. [Галкина 2010]).

Красочную историю о похищении «приказания» для лечении больного ребенка рассказала нам жительница с. Манява Надворнянского р-на Ивано-Франковской обл. Анна Прокофьевна Крыкун (1927 г. р.; см. илл. 2):

«И у нэго (односельчанина А. П. К.) був такий дурный хлопэц, помишив розумом. И ему сказали, шо пийты до жида и на одвирку [на косяке двери] – бо воны мали *приказание* таке. Такий папир, шо кажуть, шо от як корова уро́дыть тэля, таке тэля воны убивалы, ризалы, и на тий шкири писалы молытву, ту шкиру проолиють, на тий шкири молытву писалы. И ту молытву воны прибивалы – вот так е хата, одвирок, як раз на тым, де сходятся си угла́, то то прибито було в бле́шци [в металлическом футляре]. (Показывает, что прибивали наклонно.) Бле́шкой обковано и прибито на ву́гли. У кождого жида. И сказала жинка якась тому чоловикови, каже – знаете шо, Петре, вашему хлопыцеви ничо не поможеть. Тильки якщо зможете – е у вас жид там десь? – Е. – Вы постарайтеся, каже, зирва́ты, але так, абы она у вас не виднела, абы никто не видел! Абы то украли то приказанне. То приказание, каже, тым пидкуривайте дытыну. То вам поможе. Що вин робить? Иде до сей Йойлихи, то вин мэни сам росказував! [Когда они вместе коротали время на дежурстве на работе.] И, каже, що мэни ра́дыли. Радыли мэни, каже, ийты до Йойлихы. Я пишов, каже, рано до Йойлихы, Йойлыха там шось на кухни ходыть – Петрэ, каже мэни. Вона, кажэ, пишла в другу кимнату, а я с крисла встаю и зразу, каже, до дверей, то ту бле́шку, каже, рву! То та як додывилася, що – Петрэ, що ты робишь?! Петрэ, що ты робишь?! Я, каже, як вчепився, каже, нигтими, пазорими, я урвав тото приказание! И давай тикаты! Йойлыха мени, каже, ловила дале до дому. Я сказав: убейте меня, я вам се не виддам!» (2009, зап. О. В. Белова, Т. В. Величко, Н. И. Галкина).

inslav

«Приказание» из с. Солотвин Богородчанского р-на Ивано-Франковской обл. Фото из архива экспедиции, проводившейся в рамках проекта «Еврейская история Галиции и Буковины» (2009)

А. П. Крыкун (1927 г. р.) рассказывает о «приказании» (с. Манява Надворнянского р-на Ивано-Франковской обл., 2009). Фото Т. В. Величко

inslav

В этом рассказе есть показательный мотив: магическая сила «приказания» проявляется только в том случае, если оно украдено (см. мотив ритуальной кражи выше, в связи с талесом, способным увеличить улов рыбы).

Во время экспедиции 2010 г. был отмечен еще один интересный факт: Людмила Ефимовна Шлапак (Гольдшмидт), ок. 55 лет, единственная еврейка в бывшем местечке Рожнятов, по просьбе своих соседей-украинцев специально привозит им сувернирные мезузы из Израиля, потому что в Рожнятове всегда знали, что «жидовские приказания» приносят удачу, и продолжают верить в это сейчас. По ее словам, «украинцы хотят иметь приказания, знают, что они от всех болезней, на них гадают». Одна женщина из села просила информантку дать «приказание» для лечения дочери, больной эпилепсией. Для того чтобы вылечить испуг, «приказания» подкуривают. Муж рассказчицы, украинец, на всякий случай держит приказания в водительских правах; ее дочь носит на груди. Л. Е. Шлапак уверенно рассказывала о том, что украинцы воровали «приказания» из еврейских домов: «надо сорвать с двери – приносит счастье», «после войны мезузы забирали из пустых еврейских домов» (Рожнятов Ивано-Франковской обл., зап. О. Гущева, Е. Лазарева).

Но получить «еврейскую» вещь, обладающую магическими свойствами, можно не только у соседа. Жители Черновцов рассказывают, что неевреи часто обращаются за такими «артефактами» к местному раввину, в целительские и пророческие способности которого они твердо верят. Говорят, в частности, что раввин дает неевреям страницы из старых молитвенников как амулет, способствующий исполнению желаний:

«Но сейчас он знает, что ходят: если они разочаровались в чем-то, у них проблемы, разговор со священником не помогает, тогда они идут в синагогу к раввину, тот им советует что-то, а чтобы *подкрепить* свои слова, он вырывает страницу из молитвенника (их у него очень много осталось от уехавших в Израиль, ему приносили отъезжающие) и дает в виде талисмана, складывает – „Вот вам святое писание“ – и велит держать под подушкой. Тогда все наладится: здоровье поправится, дочка не засидится и выйдет замуж, с долгами расплатятся. Это приходят сельские люди». Страничку раввин вырывает любую, вне зависимости от написанного, «а те, люди темные, берут и кладут в запертую коробку деньги. На коробке два замка, один ключ у раввина, другой еще у кого-то, так что раввин не может сам вскрыть (это деньги на синагогу). Еще отдельно деньги дают непосредственно раввину» (Л. М. Гурфинкель, 1924 г. р., Черновцы, 2009, зап. О. В. Белова, А. Б. Мороз).

Ну а просто пожертвование раввину на синагогу обеспечивает успех даже торговцам-«челнокам»: «Он [раввин] собирает здесь тысячи! Вот видите, он так сидит с утра и пакует (т. е. принимает плату от неевреев, приходящих за советом), и пакует: 5, 10, 20, 30 – кто сто рублей. Потому что уезжают, люди уезжают с заграницы с автобусами [имеются в виду «челноки»]. Они понимают, шо надо за шо-то держаться. Шоб они проехали граница без препятствий, шоб так – ну они вот верят в это! Одни раз проехал,

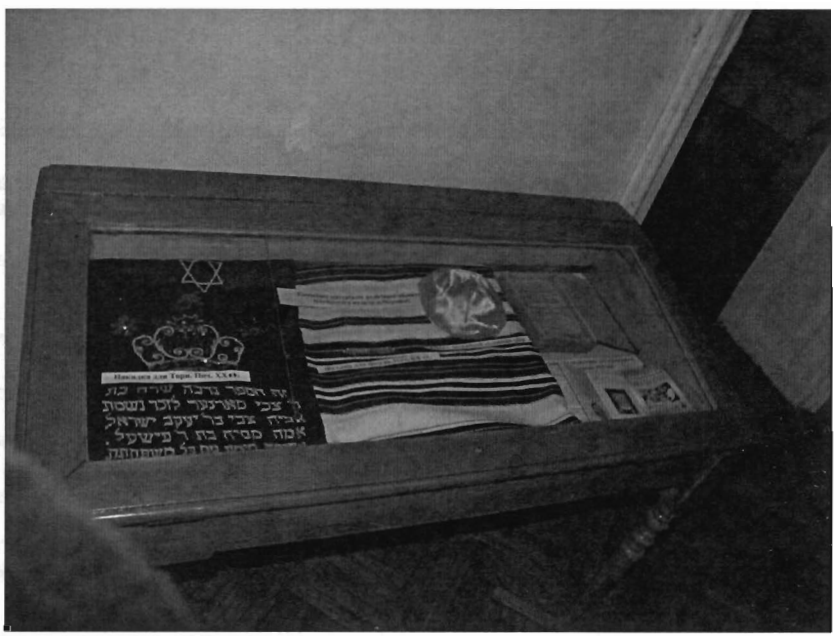
inslav

второй раз проехал… „Я пойду, кину пятерку, но шоб меня не поймали!“ И вот люди идут» (Б. С. Брайман, 1934 г. р., с. Корпач, Единецкий р-н, Молдавия, 2009 г., Черновцы; зап. О. В. Белова, С. И. Барышева).

Похожая ситуация существует в Кишиневе, где к местному раввину также приходят неевреи со своими проблемами.

«Обычно у нас ходят в церковь, но я решила и сюда, Бог ведь, я считаю, у всех один. У подруги украли крупную сумму денег, пошла к этому раввину, благословил, и сумма нашлась, недоставало только 70 лей из нескольких тысяч» (Кишинев, синагога; женщина, нееврейка, 2010, зап. Д. Терлецкая).

При этом «опытные» посетители, уже не раз обращавшиеся за помощью и советом, сравнивают умения и способности своего раввина и его черновицкого коллеги: «В прошлый раз очень крупно обокрали, пошла к черновицкому раввину, он все выслушал, велел в ближайшие три дня ходить по окрестностям, ждать, имущества вынесли очень много, повезут его где-то рядом – совсем вывозить. И действительно, имущество повезли, нашлось! [Теперь опять какая-то очень сложная жизненная ситуация, серьезные испытания.] Написала там своим, чтоб пошли в Черновцах, но они сказали, где-то здесь



Витрина экспозиции, посвященной иудаизму, в Черновицком краеведческом музее (Украина). Фото из архива фольклорно-этнографической экспедиции Центра библеистики и иудаики РГГУ (2008)

inslav

у нас есть. В самом Кишиневе искали три дня, даже зная, в каком районе – никто не может ответить, где точно! Ну, их (евреев) мало осталось, не отличишь. Наконец нашла. Но он как-то по-другому, чем черновицкий: этот только слушает и под конец говорит, что будут молиться, а тот спрашивает: хочешь – тебе всё вернется, хочешь – вора казнят, хочешь – по закону засадят» (Кишинев, синагога; женщина, нееврейка, 2010, зап. Д. Терлецкая).

Современность вносит свой вклад в развитие традиции использования предметов «чужой» культуры в магических целях. Так, в последние годы еще одним «чудесным артефактом» стала витрина с предметами иудейского культа в краеведческом музее г. Черновцы. Считается, что если прикоснуться к ней больным местом (а еще лучше – проползти под ней), недуг отступит (ср. практики проползания под иконой, алтарным столиком, на которым лежит евангелие, и т. п.). Особенно востребована эта витрина среди будущих мам: беременные возлагают живот на витрину – для благополучного течения беременности и легких родов. Следует сказать, что среди экспонатов, выставленных в этой витрине, вещи рядовые, обыкновенные, не «чудотворные» сами по себе (талес, кипа, молитвенник, см. илл. 3). Но в совокупности коллекция предметов «чужого» культа обретает в глазах посетителей магическую силу именно в силу того, что вера в магическую силу «чужих» вещей сохраняется, даже когда само «еврейское» соседство уже стало фактом истории.

ЛИТЕРАТУРА

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

Галкина 2010 – *Галкина Н.* «Приказание»: пример заимствования оберега в ситуации этноконфессионального соседства // Диалог поколений в славянской и еврейской культурной традиции / Отв. ред. О. В. Белова. М., 2010.

Добровольский 1914 – *Добровольский В. Н.* Смоленский областной словарь. Смоленск, 1914.

Никифоровский 1897 – Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Собрал в Витебской Белоруссии Н. Я. Никифоровский. Витебск, 1897.

Славянские древности 1999 – Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М., 1999.

Сержпутоўскій 1930 – *Сержпутоўскі А.* Прымхі і забабоны беларусаў-паляшукоў. Менск, 1930.

Шейн 1902 – *Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1902. Т. 3.

Federowski 1897 – *Federowski M.* Lud Białoruski na Rusi Litewskiej. T. 1. Kraków, 1897.

Kolberg DW 31 – *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. T. 29. Pokucie. Cz. 3. Wrocław; Poznań, 1963.

Lilientalowa 1905 – *Lilientalowa R.* Wierzenia, przesądy i praktyki ludu żydowskiego // Wisła. 1905. T. 19.

Siarkowski 1879 – *Siarkowski W.* Materyały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. T. 3. Kraków, 1879.

inslav

ВЕЩЬ ЛИТЕРАТУРНАЯ

inslav

Л. А. Трахтенберг
(Москва)

Предметный мир русской рукописной пародии XVII–XVIII вв.

Статья посвящена трем пародийным произведениям, созданным в XVII – первой половине XVIII вв.: это «Лечебник на иноземцев», «Роспись о приданом» и так наз. «юмористические куранты» или «авизии». Предметный мир их особый: он интересен тем, что вещей в них по существу нет. Это произведения, где вещи теряют свое предметное качество, и само размывание, рассеяние, разрушение предметного мира приобретает значение эстетического факта.

Как известно, в литературном произведении создается некоторый вымышленный мир, важной частью которого могут являться предметы (хотя, например, в лирическом произведении их может и не быть, см. [Гинзбург 1987: 12–13])[1]. Его устройство, законы, по которым он существует, определяющие, что в нем возможно, а что – нет, может уподобляться устройству мира действительного; к этому стремится, например, классическая проза XIX века: таковы романы Тургенева и Толстого, рассказы Чехова. Однако вымышленный мир может и отличаться от реального: так, в фантастике (science fiction) эти отличия явны, декларированы, закреплены жанром (см. [Лотман 2000: 221–222]). Они существенны и также закреплены жанровой конвенцией, но не отрефлексированы в полной мере (в силу нерефлексивности архаического эстетического сознания) в волшебной сказке (но носители традиции, как принято думать, осознают вымышленность сказочных сюжетов и противопоставляют сказки в качестве вымышленного повествования, с одной стороны, былинам, с другой – бывальщинам, легендам и другим формам несказочной прозы). Эти жанры, при всем их несомненном несходстве, объединяет, если рассмотреть их в аспекте предметности, одно: установка на утверждение некоторого вымышленного мира, на придание ему целостности, на то, чтобы изобразить мир, единый в последовательном соблюдении некоторых законов своего внутреннего устройства, каковы бы эти законы ни были (и сколь бы они, например в фантастике, ни отличались от законов мира реального). Однако в тех пародиях, которые будут рассмотрены далее, дело обстоит иначе: установка на целостность и непротиворечивость художественного мира исчезает, привычные пред-

---

[1] О предметном мире литературы см., например, [Хализев 1982; Чудаков 1986а; Чудаков 1986б: 14–68; Гинзбург 1987: 12–29; Топоров 1995].

inslav

меты теряют свои очертания, и на их место встают внутренне противоречивые образы, каждый из которых оказывается для читателя загадкой. Притом в каждом из пародийных произведений трансформация предметного мира происходит особым образом.

Например, пародийный «Лечебник на иноземцев» состоит из десяти «рецептов», в которых описываются невероятные способы приготовления лекарств. Один из этих «рецептов» таков:

Взять мостового белого стуку 16 золотников, мелкаго вешняго топу 13 золотников, светлаго тележнаго скрипу 16 золотников, а принимать то все по 3 дни не етчи, в четвертый день принять в полдни, и потеть 3 дни на морозе нагому, покрывшись от сольнечнаго жаркаго луча неводными мережными крылами в однорядь. А выпотев, велеть себя вытереть самым сухим дубовым четвертным платом, покамест от того плата все тело будет красно и от сердца болезнь и от утробы теснота отидет и будет здрав [РДС: 95].

Пародийный «рецепт» (а точнее, первая его часть) в соответствии с типовой структурой пародируемого жанра построен по кумулятивному принципу: он открывается перечислением «ингредиентов», которые требуется использовать, чтобы приготовить лекарство. Описания этих «ингредиентов» в большинстве своем однотипны по семантико-синтаксической структуре: это количественно-именные сочетания, где сначала следует название вещества, которое требуется *взять,* а затем указывается требуемое количество. Подлинные рецепты XVII века так и строились: в них предлагалось *взять,* например, *4 золотника моха мушкатнаго, русскаго воску 1 ½ золотника* или *цвету левендоваго ¼ ф.* [Флоринский 1879: 214–215]. Но здесь, в пародии, на место тех предметов и веществ, которые тогда использовались в медицине, встают не вещества, а действия и состояния: *мостового стуку, тележнаго скрипу, воловаго рыку, свиного визгу* или *сухова крещенского морозу* [РДС: 95–96]. Место предметных имен, которые использовались в соответствующей позиции в пародируемом жанре, занимают имена пропозитивные; их соседство с мерами веса создает семантическое противоречие. Когда мы читаем: *взять мостового белого стуку 16 золотников,* перед нами оказывается вещество и в то же время действие.

Это – не единственное семантическое противоречие в примерах такого рода. Помимо того, что звук измеряется мерами веса, ему еще приписывается цвет или размер; для этого к определению, указывающему на субъект, место или время действия *(тележный скрип, мостовой стук, вешний топ),* добавляется еще одно: *белый стук, мелкий топ, светлый скрип.* Впрочем, есть примеры, в которых такого дополнительного противоречия нет: вовсе без второго определения – *воловаго рыку 5 золотников* – или с определением, которое семантически не противоречит определяемому слову, – *курочья высокаго гласу пол фунта* [РДС: 95]. Подобных названий много, они следуют одно за другим; они однотипны, и в каждом заключены противоречия. Так, в другом пародийном «рецепте» перечисляются *густово медве-*

inslav

жья рыку 16 золотников, толстого орловаго летанья 4 аршина, крупнаго кошечья ворчанья 6 золотников и т. д. [РДС: 95].

Кумулятивная структура формирует читательское ожидание; однако автор нарушает однообразие этого ряда, включая в него компоненты, построенные по иным структурно-семантическим моделям, как, например, *горносталыя яйца желток* [РДС: 96]. Кроме того, за пародийными названиями предметов следуют названия действий – и они не подчинены общему семантическому принципу: *потеть 3 дни на морозе нагому, покрывшись от сольнечнаго жаркаго луча неводными мережными крылами в однорядь* [РДС: 95] или *взять москворецкой воды на оловянном или на серебряном блюде, укрошить в два ножа и выпить* [РДС: 96].

Но и на этом литературная игра не заканчивается – наоборот, она приобретает иной масштаб. В первой части текста автор задал общее правило, общую структуру пародийного рецепта (эта структура, как уже было сказано, соответствует композиционному образцу пародируемого жанра). Но во второй части пародии он от этой структуры отказывается, и в ряд «рецептов» включается, например, такой совет: *Есть и пить довольно, чего у кого привольно, сколь душа примет, кому не умереть – немедленно живота избавит* [РДС: 96], или еще один: *А буде которой иноземец заскорбит рукою, провертеть здоровую руку буравом, вынять мозгу и помазать болная рука, и будет здрав без обеих рук* [РДС: 96].

Таким образом, в пародийном «Лечебнике на иноземцев» происходит постепенное, поэтапное разрушение художественной условности. Оно начинается с разрушения предметного мира, с замены настоящих предметов и веществ, о которых говорится в подлинном лечебнике, мнимыми – но на этом не завершается: сам эстетический принцип мнимости, вымышленности предметов сначала утверждается как композиционная основа произведения, а затем вытесняется другими приемами его структурно-семантической организации. Это микроструктура и макроструктура; и на низшем, и на высшем уровне организации текста автор ведет с читателем игру, обманывая его ожидания и нарушая известные ему правила: в первом случае – правила пародируемого жанра, во втором – правила самого пародийного текста, которые он же только что и установил.

В отличие от «Лечебника на иноземцев» с его небольшим объемом и основанной на сбалансированной системе антитез композицией, другая пародия той же эпохи – «Роспись о приданом», намного более пространная, может показаться текстом громоздким и аморфным, с неясной, нечеткой структурой. Подобно своему образцу – подлинной росписи приданого (см. о ней: [Калачов 1867; Козлова 2002: 35–37], образцы: [АЮБ: 266–270, 290–302; Козлова 2002: 350, 369, 408–411] и др.), «Роспись…» пародийная – это пространный список разнообразных предметов. Он производит впечатление на читателя уже своим размером: в нем более ста строк раешного стиха, в каждой из которых назван какой-нибудь предмет, часто не один. «Роспись о приданом» производит впечатление богатства, разноо-

inslav

бразия, обилия, впечатление избытка вещественности. Однако оно оказывается обманчивым, потому что предметы, которые названы здесь, вымышленные, несуществующие, сами по себе мнимые – такие, как *юпка с рукавами, опушена блохами* [РДС: 100], *липовые штаны да две дубовые простыни* [РДС: 100], *жениху дюжина рубах моржовых да дюжина порток ежовых* [РДС: 100], а иногда и реальные, но такие, что в подлинную роспись приданого они не могли бы войти, например, *пять аршин паутины да поларшина гнилой холстины* [РДС: 101]. Среди предметов такого рода названы еще *шолуди сыпучи болезни подучей, лихоратки трясучи* [РДС: 101]. Названия предметов действительных и мнимых чередуются, так что среди фантастических вещей оказываются скрыты реальные – например, в таком контексте:

Липовые два котла, да и те згорели до тла.
Сосновой кувшин да везовое блюдо в шесть аршин.
Дюжина тарелок бумажных да две солонки фантажных.
Парусинная кострюлька да табашная люлька.
Дехтярной шандал да помойной жбан

([РДС: 99], ср. [Смирнов 1991: 161]).

Такое чередование, вводящее читателя в заблуждение, – еще один прием в литературной игре. Если в основе «Лечебника на иноземцев» – последовательно проведенные семантические принципы создания вымышленного, абсурдного мира, то в «Росписи о приданом» разные абсурдные образы сменяют друг друга в непредсказуемой последовательности, и эстетическое воздействие этого текста определяется самим их разнообразием.

Наконец, еще одна пародия примерно того же времени – пародийные «авизии», или «юмористические куранты»[2]. Жанром-источником для них послужили известные тогда в России под этим названием европейские газеты, которые уже в XVII в. переводились для сведения царя, но понемногу и распространялись в списках [ЮК: 53 сл.; Шамин 2007]. Если в «Росписи о приданом» мы видим нагромождение несуществующих предметов, то здесь перед нами – невероятные события. Как и «Лечебник…», и «Роспись…», пародийные «авизии» строятся по кумулятивному принципу: они состоят из коротких статей-«известий», каждая из которых характеризуется замкнутостью, некоторой композиционной завершенностью (насколько о ней можно говорить в рамках произведения как художественного целого). В каждом известии – одна-две фразы, и в каждом сообщается о каком-то невероятном происшествии. Привычные предметы теряют здесь

[2] «Юмористические куранты» – название статьи В. П. Адриановой-Перетц, в которой был опубликован этот текст [ЮК: 48]. В одной из рукописей он озаглавлен «Копия с полученных курантов из разных земель <…>» [ЮК: 51]. В двух других рукописях пародийные «куранты» включены в состав «Гистории о купце»; там они названы в тексте «авизиями» [Розов 1958: 444, 447]. Н. Н. Розов считал их частью «Гистории о купце», В. П. Адрианова-Перетц – отдельным произведением.

inslav

свои обыкновенные качества и наделяются новыми, им несвойственными, присущими объектам из другого ряда. Например, неодушевленные предметы олицетворяются: в начале текста сообщается о том, что *копенгагенская кругла башня на сих днях поидет замуж* [ЮК: 50]. Неподвижные вещи приходят в движение: *Город Кадикс выконопатили и вывели на море, стоят на якирях и дожидаютца способных ветров итти в Галандию* [ЮК: 50].

Эти примеры сравнительно просты, но есть и сложнее – такие, в которых реализовано не одно, а несколько семантических противоречий. Вот один из них:

От Визии острова много вылетело осетров и на ратуше гнезда повили и высидели куликов; шерсть на куликах свиная, а величиною з барана, а голос дикого гуся [ЮК: 51].

Здесь сначала осетры, уподобляясь птицам, летят, вьют гнезда и высиживают птенцов – действительно птенцов, то есть птиц, а не рыб – но тут же мы узнаем, что эти птицы – не птицы, потому что они покрыты шерстью, но и это еще не все: далее следует гиперболическая характеристика их размера, которая также дается с помощью гротескного сравнения, а завершает краткий рассказ еще одно парадоксальное уподобление – дикому гусю. Автор апеллирует и к зрительному восприятию, и к слуховому, предлагая нам и представить, как выглядят эти существа, и услышать их голос; однако одно не соответствует другому, и образ распадается под тяжестью противоречий. Таким образом, перед нами постепенное разрушение предметной иллюзии – медленное смещение образа из одного ряда в другой, последовательность сдвигов, каждый из которых сам по себе создает фантастическое сочетание, но которые производят особенно сильный эффект своим соединением, напластованием этих фантастических, гротескных слияний. Такой пример не один – аналогичным образом построены и другие пародийные сообщения:

У единаго мещанина в ранжереях 74 кувшина росцвели и стручки поспели, в которых находитца доволно стерледей живых, в том же ранжереи колодесь, и в нем трактирной дом с великим убором и с цветами [ЮК: 50–51];

Рыбаки много наловили огурцов и солят в патоке, пересыпают известью, а цытроны из вещей еще не вынимают. Там же репу варят и прядут и намерены из нее делать сукна, да и с рыбы шерсть стригут, и для того на море строятца новая шляпная фабрика [ЮК: 51].

В подобных примерах тенденция к концентрации, сосредоточению противоречий достигает апогея. Здесь множество парадоксов скапливается на небольшом текстовом пространстве, ограниченном рамками всего лишь одного сложного предложения. По мере его чтения картина в сознании читателя меняется несколько раз; шаг за шагом одно фантастическое предположение сменяет другое, и каждое следующее предположение, вступая в противоречие с предыдущим, ставит читателя в тупик, так как оно едва соотнесено с тем, которое он встретил буквально в той же строке;

inslav

последовательность сменяющих друг друга и наслаивающихся друг на друга противоречий едва позволяет читателю охватить их в едином восприятии.

Итак, можно видеть, что все три произведения, о которых шла речь, – «Лечебник на иноземцев», «Роспись о приданом» и «юмористические авизии» – реализуют одну и ту же эстетическую тенденцию: к стиранию, размыванию, разрушению предметности, к самоуничтожению художественной реальности. При этом в игре противоречий отрицание предметной сущности вещей, которые в них изображены, – лишь первый ход: каждое из произведений – это цепь парадоксов, где правило, закономерность, некоторая структурная норма, которая стремится установить порядок в парадоксальном вымышленном мире, пусть даже не отождествляя его с реальным, а, напротив, противопоставляя его реальному, – такая норма если и успевает определиться, то для того, чтобы сразу же оказаться нарушенной.

Однако возможно ли, мыслимо ли, представимо ли теоретически саморазрушение эстетического мира и может ли он быть внутренне противоречив? Едва ли: ведь художественный мир целостен по определению – уже тем самым, что он художествен. Поэтому следует говорить не об отсутствии целостности, но лишь об ином ее качестве; в данном случае, в случае пародий, она такова, что органически включает в себя собственное отрицание. Но это и важно: это самоотрицание, саморазрушение и является в данном случае эстетическим заданием; именно ради того, чтобы произвести такое впечатление на читателя, эти произведения создавались. В игре мнимости и истины, в чередовании правдоподобия и фантастики, в соединении разрушения и становления мы и находим суть их художественного своеобразия и источник их эстетического достоинства.

ЛИТЕРАТУРА

АЮБ – Акты, относящиеся до юридического быта древней России / Под ред. Н. Калачова: [В 3 т.] СПб., 1884. Т. III.

Гинзбург 1987 – *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987.

Калачов 1867 – *Калач[ов] Н.* Рядные // Древности: Труды Московского археологического общества. М., 1867. Т. I. Вып. 2.

Козлова 2002 – Городская семья XVIII века. Семейно-правовые акты купцов и разночинцев Москвы / Сост., вводн. ст. и коммент. Н. В. Козловой. М., 2002.

Лотман 2000 – *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000.

РДС – Русская демократическая сатира XVII века / Подг. текстов, ст. и коммент. В. П. Адриановой-Перетц. Изд. 2-е, доп. М., 1977.

Розов 1958 – *Розов Н. Н.* «Гистория о купце», неизвестный памятник посадской сатирической литературы XVIII века // XVIII век. Сборник 3. М.; Л., 1958.

Смирнов 1991 – *Смирнов И. П.* О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Wien, 1991. (Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 28.)

inslav

Топоров 1995 – *Топоров В. Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.

Флоринский 1879 – Русские простонародные травники и лечебники. Собрание медицинских рукописей XVI и XVII столетия В. М. Флоринского. Казань, 1879.

Хализев 1982 – *Хализев В. Е.* Художественный мир писателя и бытовая культура (на материале произведений Н. С. Лескова) // Контекст–1981: Литературно-теоретические исследования. М., 1982.

Чудаков 1986а – *Чудаков А. П.* Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

Чудаков 1986б – *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.

Шамин 2007 – *Шамин С. М.* К вопросу о частном интересе русских людей к иностранной прессе в России XVII столетия // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2007. № 2 (28).

ЮК – *Адрианова-Перетц В. П.* Юмористические куранты // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Л., 1948. Т. 67. Кафедра русской литературы.

inslav

Х. Гюнтер
(Билефельд)

Полезные, лишние и ложные вещи. Ж.-Ж. Руссо и концепция вещи у Л. Н. Толстого

1. Тело, собственность, вещь

Об отношении Толстого к окружающим его вещам свидетельствуют тонкие наблюдения Василия Розанова после его посещения Ясной Поляны:

Все вещи стояли некрасиво; все вещи были некрасивы; чувствовалось, что им не хочется жить. Человек – центр вещей. Здесь, «в центре», стоял человек, которому вещи не были нужны. И они рассыпались, потеряли гармонию, связанность, красоту, смысл. От этого незримого отталкивания распался и «дом», хотя физически еще и продолжал удерживаться [Розанов 1989: 283].

Виктору Шкловскому также бросилось в глаза, что у Толстого «очень неустроенный дом» [Шкловский 1963: 361].

Реалистические авторы обязаны Натуральной школе страстью к дескрипции окружающего материального мира. Однако обстоятельное изображение внешнего мира выражает не только желание создать иллюзию полной картины действительности, о чем говорят метафоры зеркала и отражения, но и иерархию ценностей автора. При рассмотрении вещественного мира Толстого исходным пунктом нам служат соображения автора о собственности. Они содержат элементарную антропологическую модель отношения индивидуума к окружающему миру – как, например, в статье «Так что же нам делать?»:

Собственным, своим человек всегда называл и будет называть себя, то, что всегда подчинено его воле, то, что составляет орудие его деятельности или средство удовлетворения его потребностей. Таким орудием и средством человек признает прежде всего свое тело, свои руки, ноги, уши, глаза, язык. Как только человек назвал собственностью то, что не есть его тело, но что он желал бы, чтобы подчинялось его воле, как и его тело, так он делает ошибку и наживает себе разочарование, страдания и входит в необходимость заставлять страдать других [Толстой 1960–1965–16: 400].

Поскольку настоящая «собственность для каждого человека есть только он сам» [Толстой 1960–1965–16: 401], все остальное – это «воображаемая собственность», вредное суеверие и фикция. Поэтому «надо откинуть ложное представление о собственности вне своего тела» [Толстой 1960–

inslav

1965–16: 404]. Человеку, видящему смысл жизни в труде, необходимо только то, что он творит собственными руками для удовлетворения самых элементарных потребностей. «А обеспечение материальных условий и есть все то, что нужно человеку» [Толстой 1960–1965–16: 403]. Чем дальше предмет отдален от телесного центра индивидуума, тем менее он необходим человеку и тем более он может оказаться лишним или даже вредным. Вследствие этого вещественный мир Толстого можно моделировать в виде концентрических кругов, отражающих степень отчуждения от телесного центра.

Стоит добавить, что под вещью понимаются только сделанные вещи, как, например, предметы потребления, одежда, пища, интерьеры и сооружения и т. д. Греческий термин для вещей, по замечанию Хайдеггера, – «прагмата», что указывает на связь с прагматическим отношением к «подручным» средствам окружающего мира. Такими средствами являются не только стол, лампа, мебель и т. д., но и орудия труда, как, например, молоток, рубанка или игла. Примечательная точка соприкосновения взглядов Толстого и немецкого философа состоит в том, что у обоих можно наблюдать «ремесленный» подход к вещам. Одним из примеров срабатываемого изделия служит у Хайдеггера «изготовляемая обувь» – хорошо известная деталь толстовского быта [Хайдеггер 1997: 68–70].

Толстой, как известно, следует линии философской мысли, критически или отрицательно относящейся к институту собственности. Среди этих мыслителей можно назвать Прудона и, конечно, Руссо, который оказал существенное влияние на Толстого. В своем «Рассуждении о происхождении и основаниях неравенства между людьми» Руссо пишет, что тот, кто первым огородил участок земли и сказал: «Это мое!», был основателем гражданского общества. По убеждению Руссо, плоды земли – для всех, а сама земля – ничья. Как для Руссо, так и для Толстого характерен минимализм экономических и культурных потребностей и неприятие роскоши во имя нужного и простого. Толстовская концепция вещи немыслима без Руссо. При конструкции социальной действительности оба подвергают критике «искусственные» явления цивилизации с позиции «естественного» индивидуума.

2. Простое vs. роскошное

В книге «Эмиль, или о воспитании» Руссо приписывает немалое значение понятию пользы. Вопрос «К чему это нужно?» возводится в ранг «священного слова», т. е. решающего мерила поступков человека ([Rousseau 1969: 446]; здесь и ниже перевод мой. – *Х. Г.*). Характерно, что именно потребности уединенного Робинзона избираются в качестве эталона «естественных» потребностей человека [Rousseau 1969: 455]. Среди прочего это касается и еды. Сравнивая простой деревенский стол с пышным, чопорным банкетом, человек поймет, что от чрезмерных затрат ему нет никакой пользы. Вот как описывается образцовый стол в книге «Юлия, или Новая Элоиза»:

inslav

Всякая пышность, всякое стремление пустить пыль в глаза, все утонченные и изысканные яства, привлекающие только своей редкостью и вызвающие похвалы, и даже из числа тех деликатесов и отборных блюд, какие здесь позволяют себе употреблять, иные кушанья появляются за столом далеко не каждый день, – их предназначают для особых случаев <...>. Как вы думаете, что это за блюда, к коим относятся столь бережно? Редкая дичь? Морская рыба? Чужеземные, привозные лакомства? Нет, кое-что получше: великолепные местные плоды, какие-нибудь сочные овощи, произрастающие в наших огородах, свежая рыба, пойманная в Женевском озере и приготовленная особым способом, некоторые молочные яства, привезенные из наших горных селений, некоторые пирожные в немецком вкусе, а к сему еще прибавляют охотничий трофей кого-нибудь из домочадцев, – вот и все чрезвычайные блюда, вот то, чем уставлен и украшен стол, что возбуждает и удовлетворяет наш аппетит в торжественные дни [Руссо 1961–2: 472].

Подобным же образом выглядит простой, но вкусный обед в левинском имении. Проголодавшиеся,

...подсев к закуске, наелись хлеба с маслом, полотка и соленых грибов, и еще то, что Левин велел подавать суп без пирожков, которыми повар хотел особенно удивить гостя. Но Степан Аркадьич, хотя и привыкший к другим обедам, все находил превосходным: и травник, и хлеб, и масло, и особенно полоток, и грибки, и крапивные щи, и курица под белым соусом, и белое крымское вино – все было превосходно и чудесно [Толстой 1960–1965–8: 190–191].

С этим простым обедом контрастирует вечер, проведенный Левиным вместе со Стивой Облонским в московском клубе:

Левин встал и пошел с ним к большому столу, уставленному водками и самыми разнообразными закусками. Казалось, из двух десятков закусок можно было выбрать, что было по вкусу, но Степан Аркадьич потребовал какую-то особенную, и один из стоявших лакеев тотчас принес требуемое [Толстой 1960–1965–9: 298].

Примером противопоставления простоты и роскоши в сфере архитектуры является контраст дома и дворца в «Новой Элоизе»:

...куда более возвышенные и благородные мысли вызывает простой и скромный дом, в коем дружно и счастливо живет все малое количество обитателей его, нежели пышный дворец, где царят раздоры и смута и где каждый ищет себе богатства и счастья в разорении другого и всеобщем беспорядке. Хорошо налаженный дом образует единое целое, на его убранство приятно смотреть; во дворе найдешь только путаное скопление различных предметов, между коими существует лишь мнимая связь [Руссо 1961–2: 475].

Схожим образом Толстой сопоставляет в начале романа «Война и мир» московский дворец старого князя Безухова и имение князя Николая Андреевича Болконского в Лысых Горах. Атмосфера «великолепной приемной

inslav

комнаты» [Толстой 1960–1965–4: 96] и остальных «холодных и роскошных комнат» [Толстой 1960–1965–4: 105] дворца не случайно описывается из перспективы Пьера. Его же глазами мы видим покои умирающего отца:

Пьер хорошо знал эту большую, разделенную колоннами и аркой комнату, всю обитую персидскими коврами. Часть комнаты за колоннами, где с одной стороны стояла высокая красного дерева кровать под шелковыми занавесами, а с другой – огромный киот с образами, была красно и ярко освещена, как бывают освещены церкви во время вечерней службы [Толстой 1960–1965–4: 109].

Вся сцена умирания князя дышит излишней церемонностью и неискренностью. В противоположность этому, в описании имения князя Болконского, любителя деятельности и порядка, выдающуюся роль занимает его огромный кабинет, который…

...наполнен вещами, очевидно беспрестанно употребляемыми. Большой стол, на котором лежали книги и планы, высокие стеклянные шкафы библиотеки с ключами в дверцах, высокий стол для писания в стоячем положении, на котором лежала открытая тетрадь, токарный станок, с разложенными инструментами и с рассыпанными кругом стружками, – все выказывало постоянную, разнообразную и порядочную деятельность [Толстой 1960–1965–4: 120].

Отталкивающую картину роскоши мы находим в повести «Холстомер», в которой детали пустой жизни князя Серпуховского даны с большой обстоятельностью: «Хозяин держал в руках ящик особенных десятилетних сигар, каких ни у кого не было, по его словам, и сбирался похвастать ими перед гостем» [Толстой 1960–1965–12: 35]. После детального описания его изящной одежды и одежды его супруги мы знакомимся с интерьером дома:

Мебель была гнутая, изогнутая и яркая; обои темные, большими цветами. <...> От всего веяло новизной, роскошью и редкостностью. Все было очень хорошо, но на всем был особенный отпечаток излишка, богатства и отсутствия умственных интересов [Толстой 1960–1965–12: 36].

В повести «Холстомер» вообще ставится под вопрос интститут собственности. На противоположном богатому князю полюсе шкалы ценностей находится мерин, репрезентирующий естественный взгляд на вещественный мир. Он не понимает, почему люди употребляют слово «мой» «про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей» [Толстой 1960–1965–12: 26]. В финале повести обнажается скрытая связь, которая, по Толстому, существует между человеческим телом и собственностью. Остатки мертвого тела лошади выполняют полезную функцию, в то время как гниющее, кишащее червями тело и пышный гроб Серпуховского никуда не годятся и никому не нужны [Толстой 1960–1965–12: 44]. В повести неслучайно подчеркивается выдающееся значение смерти в связи с материальным миром. Она выступает как доказательство того, что с умиранием тела любая собственность теряет смысл. В конце рассказа «Много ли человеку земли нужно?» жадному человеку

inslav

копают «могилу, ровно насколько он от ног до головы захватил – три аршина» [Толстой 1960–1965–10: 396]. Измерения человеческого тела в буквальном смысле являются мерой, определяющей его потребности в вещественном мире.

Вещам из сферы одежды и обуви отводится в мире Толстого значительное место, так как они представляют непосредственную оболочку человеческого тела, так сказать, «вторую кожу» человека [Lehmann 1992]. Яркой иллюстрацией идеи простоты и пользы является мотив сапогов в рассказе «Три смерти». Молодой ямщик Серега бесцеремонно просит у лежащего на печи умирающего Федора отдать ему новые сапоги, которые тому уже не будут нужны. Слова кухарки «Где ему сапоги надобны? В новых сапогах хоронить не станут» [Толстой 1960–1965–3: 69] указывают на толстовскую мысль о связи между смертью и вещью. Федор согласен отдать сапоги при условии, что Серега купит ему камень для могилы. После смерти Федора кухарка напоминает Сереге о сделке, заключенной с усопшим. Мотив сапогов принимает здесь метафорический смысл, выражая в самом неприкрашенном виде идею материальной пользы, не лишенную вместе с тем духовного содержания.

В то время как сапоги, одежда и другие вещи простого крестьянского быта занимают высокую степень в иерархии ценностей Толстого, многие детали городской и технической цивилизации появляются в негативном освещении, поскольку они считаются далекими от человеческих потребностей. В этом отношении Толстой следует за Руссо, у которого мы читаем: «Города – это гибель человеческого рода» [Rousseau 1969: 277]. В «Анне Карениной» картина железной дороги принимает зловещие черты. В начале романа она связана с мотивом метели, вызывающей у Анны «прекрасный ужас»: «Страшная буря рвалась и свистела между колесами вагонов по столбам из-за угла станции. Вагоны, столбы, люди, все, что было видно – было занесено с одной стороны снегом и заносилось все больше и больше» [Толстой 1960–1965–8: 123]. В конце романа железная дорога выступает в виде враждебной человеку смертельной металлической силы: «Она смотрела на низ вагонов, на винты и цепи и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона» [Толстой 1960–1965–9: 388]. Фигура мужика, работающего молотком над железом, дополняет мрачную картину. В этой связи можно задуматься и над символикой смерти Толстого на железнодорожной станции. Он умер в окружении чужого ему технического мира, лишенный всех удобств собственного имущества.

3. Истинное vs. ложное

Огромное значение в философии Руссо имеет неприятие искусственности цивилизации. В современной культуре натуральные знаки – жесты, то, что он называет «акцентом» устного языка, – заменены конвенциональными знаками, т. е. словом, в особенности письменным словом. Знаки затемняют

inslav

и вытесняют вещи и, таким образом, создают ложный, фиктивный мир. Отсюда возникает потребность «развеять предрассудки и увидеть вещи в их истинном свете» [Руссо 1961–2: 209]. Руссо отводит большое значение «теории разоблачения» [Starobinski 1988: 111–121] разлада между видимостью и существом явлений. Так, посетителя города Париж поражает, что «не только деяния людей не походят на их речи, но и судят о людях только по их словам, деяния же в расчет не принимаются» [Руссо 1961–2: 209].

Такое же мнение сложилось у толстовской лошади в повести «Холстомер»: «Люди руководятся в жизни не делами а словами. Они любят не столько возможность делать и не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова» [Толстой 1960–1965–12: 25]. По словам В. Шкловского, в повседневной жизни «вещь проходит мимо нас, как бы запакованной» [Шкловский 1990: 63]. Вслед за Руссо, Толстой видит задачу художника в том, чтобы «распаковывать» вещи, снять с них в акте остранения покровы [Гюнтер 1994], скрывающие суть явления.

Поскольку в Париже, по наблюдению Руссо, «все живут согласно правилам», люди превращаются в «марионетки, прибитые к одной доске или движущиеся на одном шнуре» [Руссо 1961–2: 205]. Но Руссо и Толстой не только критикуют внешнее соблюдение приличий, противоречащее естественному чувству человека. В не меньшей мере они стремятся к снятию тех ложных символических оболочек, которые присутствуют в религиозных ритуалах и искусстве. Примером осуждения «ложного» искусства является известное описание оперного представления в романе «Война и мир», которое служит Виктору Шкловскому примером остраненной перспективы [Шкловский 1990: 66–67]:

На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашеные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках [Толстой 1960–1965–5: 360].

Во втором акте были картоны, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то в роде кинжалов [Толстой 1960–1965–5: 363].

В третьем акте был на сцене представлен дворец, в котором горело много свечей и повешены были картины, изображавшие рыцарей с бородками. Царь замахал правою рукой и, видимо робея, дурно пропел что-то и сел на малиновый стол [Толстой 1960–1965–5: 364].

И в этом отношении Руссо оказывается предшественником русского писателя. Образец этой сцены можно найти в обстоятельном описании парижской оперы в «Новой Элоизе»:

Представьте себе коробку шириною в двадцать футов и соразмерной длины; коробка эта и есть театр. По обе стороны, на некотором расстоянии друг от друга, помещаются створчатые ширмы, на которых на-

inslav

малеваны предметы, нужные для обозначения места действия. Задняя декорация – это большой занавес, размалеванный таким же манером и почти всегда кое-где продырявленный и разодранный, – сие обозначает то пропасти, зияющие в земле, то просветы в небесах, в зависимости от места. На них грубо нарисованы предметы, которые должны изображать место действия. <...> Голубоватое тряпье, свисающее с балок или веревок, как белье, вывешенное лоя просушки, изображает небо. Солнце, поскольку его иногда видно, – просто зажженный фонарь [Руссо 1961–2: 234].

Нет надобности в более основательном сравнении этих двух описаний, чтобы понять, что как у Руссо, так и у Толстого театральные кулисы, увиденные вне условной функции, редуцируются до их вещественного субстрата. В обоих случаях намерение автора – разоблачение ложной знаковости. Освобожденные от их эстетической символики, вещи предстоят в своей убогой материальности.

4. Много ли культуре вещей нужно?

Если в центре антропологии Толстого находится тело как первая и главная данность и собственность человека вместе с результатами человеческого труда, то становится понятным пафос простой и нужной вещи. У русского писателя руссоистская антитеза естественного и неестественного наполняется новым содержанием и новой функцией. Какую роль она играет в рамках русской культуры XIX века? Общеизвестно, что место естественного человека у Толстого занимает идеал русского крестьянства. При ближайшем рассмотрении оказывается, однако, что «мужицкие» черты толстовской мысли значительно радикализировались под влиянием представлений так наз. рационалистических сект. В «текстобежной» культуре сектантов книга «заменялось телом как таковым» [Эткинд 1998: 79] или «духом», который, по их учению, нисходил сверху на верующих без содействия церкви и ее ритуалов. Как сектантский телоцентризм, так и сектантский пневматизм заключают в себе «отказ от культуры» [Hansen-Löve 1996: 175], т. е. от той сферы, в которой происходит воплощение духа в виде культурных артефактов науки, техники, искусства и т. д.

Скудость вещественной культуры сектантов не случайно сочетается с их отрицательным отношением к собственности. Василий Сютаев, учение которого Толстой очень ценил, считал, что «у человека нет ничего своего, а все Божие, все создано Богом для всех вообще» [Пругавин 1904: 4]. В связи с толстовской критикой ритуалов можно вспомнить, что и сютаевцы решительно отвергали всяческие «пустые» и «бесполезные» церковные обряды, стараясь «устроить жисть» только по Святому Писанию [Пругавин 1904: 130]. Сютаев учил, что «не надо много читать, но разсудить» [Пругавин 1904: 67]. У духоборцев, которые были особенно близки Толстому, вместо «мертвых» книг пользовалось высшим уважением предание отцов, которое они называли «животной книгой» [Новицкий 1882: 243]. Они также

inslav

проповедовали общность имущества и не признавали «чьих-либо исключительных прав на землю, воду, леса» [Новицкий 1882: 196]. Рационалистические секты, стремящиеся к моральному усовершенствованию и простой трудовой жизни, не придавали особенного значения достижениям культуры и цивилизации, выходящим за рамки непосредственной репродукции жизни. Можно предположить, что руссоизм Толстого усугубился в контакте с учением сектантов и что отсюда усилилось его стремление к таким ценностям, как простота и полезность, равнодушие к богатству или отрицание церковных ритуалов.

По-видимому, существуют параллели между швейцарским кальвинизмом, который являлся культурным фоном руссоистской мысли, и учением русских рационалистических сект, оказавших влияние на толстовский идеал. Иллюстрацией может служить одобрительное описание простой и скромной жизни жителей Женевы у Руссо: «Население Женевы живет только своим трудом, имея необходимое лишь в такой мере, в какой оно отказывает себе в излишнем: вот одна из причин наших законов против роскоши» [Руссо 1961–1: 140].

Взгляды Толстого явно свидетельствуют об идеализации доиндустриального мира. Как и Руссо, причина отчуждения видится ему в том, что в модерной цивилизации человек растворяется в мире ненужных и ложных вещей, в мире фикций и обмана. «Антитеза целостного раздробленному» [Лотман 1992: 43] одинаково свойственна толстовской и руссоистской мысли. В отличие от таких мыслителей, как Маркс и другие многочисленные представители идеи прогресса, Толстой не видит перспективы отмены отчуждения, т. е. восстановления потерянного первоначального отношения к вещам на более высоком уровне в рамках цивилизации. По сравнению с критикой цивилизации у Руссо, Толстой даже усиливает отрицательное отношение по отношению к искусству и науке [Розанов 1928: 14]. Из этого следует известный трагизм его позиции, который в публицистических работах писателя часто принимает форму донкихотства.

Толстовское отвержение современной ему цивилизации во имя крестьянско-сектантского идеала нередко встречалось острой критикой в связи с проблемой запоздалой модернизации России. Приведу лишь несколько примеров. Антон Чехов пишет: «Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи с работником и его женой и проч. и проч.» [Чехов 1964, т. 19, 46]. Еще более принципиальному осуждению подвергает позицию Толстого Николай Бердяев. Факт, что естественная жизнь «оказывается лишь элементарной животной жизнью, протекающей в физическом труде и удовлетворении самых простых потребностей» [Бердяев 1993: 102], свидетельствует в глазах Бердяева о том, что у Толстого «пренебрежительное отношение ко всякому духовному труду и творчеству» и что он «враждебен всякой культуре» [Бердяев 1993: 101]. На со-

inslav

временном этапе к аргументации Бердяева присоединились такие авторы, как, например, В. Кантор и М. Киселева, считающие, что «мужицкий нигилизм» Толстого, как и вообще «толстовско-руссоистский комплекс» [Кантор, Киселева 1991: 43] сыграли негативную роль в русской культуре.

В конце хотелось бы сделать две важные оговорки. Во-первых, в данной статье не была учтена проблема эволюции творчества Толстого, которая значительно усложнила бы картину. Те черты вещественного мира автора, которые оказались в центре внимания, выступают особенно ярко у позднего Толстого, однако в зародыше они присутствуют уже раньше. Все-таки думается, что рассмотрение толстовской концепции вещи с точки зрения антропологического принципа, исходящего из собственного тела, может дать известные результаты.

Во-вторых, надо сказать, что художественное творчество Толстого не укладывается целиком в рамки его мировоззренческих убеждений. Его проза изобилует детальными описаниями вещей, на которых явно лежит отпечаток литературной традиции реализма, в особенности дескриптивизма Натуральной школы. Среди них две сферы, с которыми автор был близко знаком, представляют особый интерес – материальный мир охоты и войны, которые описаны у Толстого с профессиональной точностью и любовью к детали. Вот как описывается отправление на охоту в романе «Анна Каренина»:

На другой день, дамы еще не вставали, как охотничьи два экипажа, катки и тележка, стояли у подъезда, и Ласка, еще с утра понявшая, что едут на охоту, навизжавшись и напрыгавшись досыта, сидела на катках подле кучера, взволнованно и неодобрительно за промедление глядя на дверь, из которой все еще не выходили охотники. Первый вышел Васенька Весловский в больших новых сапогах, доходивших до половины толстых ляжек, в зеленой блузе, подпоясанный новым, пахнущим кожей патронташем, и в своем колпачке с лентами, и с английским новеньким ружьем без антапок и перевязи [Толстой 1960–1965–9: 166–167].

А в романе «Война и мир» уход русских войск из ночлега на атаку передается следующим образом:

Дым от костров, в которые бросали все лишнее, ел глаза. Было холодно и темно. Офицеры торопливо пили чай и завтракали, солдаты пережевывали сухари, отбивали ногами дробь, согреваясь, и стекались против огней, бросая в дрова остатки балаганов, стулья, столы, колеса, кадушки, все лишнее, что нельзя было увезти с собою. <...> Как только показывался австрийский офицер около стоянки полкового командира, полк начинал шевелиться: солдаты сбегались от костров, прятали в голенища трубочки, мешочки и повозки, разбирали ружья и строились [Толстой 1960–1965–5: 364–365].

И в этих пассажах, насыщенных характерными деталями, сохраняется принцип восприятия мира через выраженную предметность, ориентиром которого является человеческое тело. Однако здесь автор далеко выходит

inslav

за рамки программы редуцированной вещественности. Оказывается, что дворянин не может полностью превратиться в русского крестьянина и что писатель не вмещается в узкий мир сектанта.

ЛИТЕРАТУРА

Бердяев 1993 [1918] – *Бердяев Н. Ф.* Духи русской революции // Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993.

Гюнтер 1994 – *Гюнтер Х.* Остранение – снятие покровов и обнажение приема // Russian Literature. 1994. № 1.

Кантор, Киселева 1991 – *Кантор В. К., Киселева М. С.* Л. Н. Толстой, «Руссоизм», русская культура // Философские науки. 1991. № 9.

Лотман 1992 – *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. 2. Таллин, 1992.

Новицкий 1882 – *Новицкий О.* Духоборцы. Их история и вероучение. Изд. 2. Киев, 1882.

Пругавин 1994 – *Пругавин А. С.* Религиозные отщепенцы. Вып. 1. СПб., 1994.

Розанов 1989 – *Розанов В.* Поездка в Ясную поляну // Розанов В. Мысли о литературе. М., 1989.

Розанов 1928 – *Розанов М. Н.* Руссо и Толстой. Л., 1928.

Руссо 1961 – *Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения. Т. 1–3. М., 1961.

Толстой 1960–1965 – *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 20 т. М., 1960–1965.

Хайдеггер 1997 – *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997.

Шкловский 1963 – *Шкловский В.* Лев Толстой. М., 1963.

Шкловский 1990 – *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990.

Чехов 1964 – *Чехов А. П.* Собрание сочинений в 20 т. Т. 19. М., 1964.

Эткинд 1998 – *Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998.

Hansen-Löve 1996 – *Hansen-Löve A. A.* Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 41. Wien, 1996.

Lehmann 1992 – *Lehmann P. J.* Die Kleidung – unsere zweite Haut. Königstein / Falkenstein, 1992.

Rousseau 1969 – *Rousseau J.-J.* Œuvres complètes. T. 4. Paris, 1969.

Starobinski 1988 – *Starobinski J.* Rousseau. Eine Welt von Widerständen. München, 1988. [Перевод издания: *Starobinski J.* La transparence et l'obstacle. Paris, 1971].

inslav

Д. Чавдарова
(Шумен)

Вещи как участники межкультурной коммуникации (на материале текстов болгарской литературы и мемуаристики конца XIX века)

Богатая традиция семиотического исследования культуры показывает, что усиление знаковости вещи, костюма, этикета, поведения возникает в переходные моменты развития культуры (или в моменты «взрыва», по терминологии Ю. М. Лотмана). В России такой повышенной семиотичностью характеризуется культура XVIII века (не случайно она вызывает большой интерес русских культурологов и семиотиков). Русскому XVIII веку очень близок болгарский XIX век – период Возрождения и Просвещения, когда болгарская интеллигенция напряженно осмысливает место Болгарии на культурной карте Европы, ее размещение между Азией и Европой.

В болгарской культуре XIX века повышенная семиотизация вещи особенно ярко проявилась во время Апрельского восстания 1876 года. Этот феномен широко исследован болгарскими литературоведами, которые находят ему иллюстрацию в «Записках о болгарских восстаниях» Захари Стоянова, а также в романе Ивана Вазова «Под игом». Знаковость вещи на сцене истории, в момент острого ощущения пересечения границы между рабством и свободой ярко выражена в высказывании З. Стоянова, часто цитируемого исследователями: «с кундури на краката и фес на главата въстание не се прави» («в кундурах на ногах и с феской на голове восстание не поднять») [Пелева 1994; Григоров 2007].

В болгарской художественной литературе и мемуаристике создан образ вещи как знака срединности отечественной культуры. Это явление интерпретируется в сатирическом ключе в романе Алеко Константинова «Бай Ганю»: несмотря на то, что герой носит метафорический бельгийский плащ, он берет с собой в Европу вещи, связывающие его с близким ему Востоком. (Упомянутая проблема также широко анализируется в болгарской науке.) Поскольку данное произведение играет существенную роль в национальной самоидентификации, автопортрет болгарина, созданый в нем, доминирует как в сознании интеллигенции, так и в массовом сознании: автостереотип, воплощенный в высказывании А. Константинова «мы европейцы, да не совсем», является доминантой (константой) болгарской ментальности. Наряду с ним другие тексты болгарской культуры вносят коррекции в этот автостереотип, подсказывая связь болгарского интеллигента XIX века с европейской культурой. Эта связь, в частности, выражена

inslav

в коде вещи. Размещенный в пространстве между Востоком и Европой, болгарин часто отгораживается от Ориента (Турции), проявляя большую заинтересованность в европейской культуре. Поскольку в XIX веке, как известно, происходит тесное взаимодействие болгарской культуры с русской, последняя играет во многих случаях роль культурного посредника, носителя европейских ценностей. В своих мемуарах болгарские интеллигенты, воспитанные в России, комментируют выбор между Россией и Востоком, являющимся в сущности выбором между Европой и Востоком, что затрагивает как сферу идей, так и сферу быта, вещей.

В своих исторических записках «Как мы освобождали Болгарию» Михаил Греков[1] рисует образ поэта Добри Чинтулова, вводя в текст его точку зрения, и изображает раздвоенность сознания этого болгарского интеллигента, колеблющегося между русской культурой и ориентальным бытом. Учившийся в Одесской духовной семинарии, Д. Чинтулов воспринимает действительность в своем родном городе Сливене как чуждую ему. Воспитанный на русской культуре, учитель-поэт испытывает чувство одиночества и всячески отгораживается от проявлений ориентального быта. Знаками близости к русской культуре выступают привезенные из России книги, скрипка и чай. Чай, который не занимает в болгарской культуре место, присущее ему в других культурах, раскрывает чуждость фигуры Чинтулова болгарскому повседневью, так как в его сознании этот напиток ассоциируется с 'лекарством', 'утешением', то есть соответствует тем значениям, которые реализованы во многих текстах русской культуры:

Навикнал в семинарията на чай и добри ястиета, преди всичко, в родния си град, в бащината си къща, нямаше що да ям, що да пия, понеже без чай, единственото питие, което употребявах, не можах, защото то ми даваше бодрост, утешение в скръбни минути [Греков 1990–1: 171].

Привыкший в семинарии к чаю и вкусным блюдам, в моем родном городе, в отцовском доме, я испытывал голод и жажду, поскольку без чая, единственного напитка, который я употреблял, я не мог, так как он давал мне бодрость, утешение в минуты скорби (перевод мой. – *Д. Ч.*).

Рассказ о Чинтулове показывает, что тот усвоил и определенные русские понятия – об этом говорит употребление им слова *скука*[2] для выражения своего душевного состояния:

Нямах общество, нямах с кого да разделя две думи, нямах с кого да деля мислите си – мъчно, скучно ми беше! [Греков 1990–2: 171].

---

[1] М. Греков (1847–1922), рожденный в Дермендере (Бессарабия), – революционер и публицист.

[2] В своей статье на тему *скуки* в беллетристике Вазова я анализировала представление о чуждости понятия скука и восприятие этого слова как заимствования (русизма) в конце XIX века. Даже в 1920-е годы в трудах болгарских лингвистов-пуристов это слово определяется как «грубый русизм» [Чавдарова 2009]. Как мы видим, в тексте М. Грекова слово скука совершенно естественно входит в речь рассказчика и его героя – болгарского интеллигента, чьи переживания он передает, не осознавая это слово как чужое.

inslav

У меня не было общества, мне не с кем было поговорить, поделиться мыслями – мне было тяжело, скучно! (перевод мой. – *Д. Ч.*).

Чуждость Чинтулова болгарскому быту проявилась и в конфликте между ним и цирюльником-турком, чей образ содержит все коннотации «парадигмы цирюльника», проанализированной Клео Протохристовой[3]. Точка зрения Чинтулова дает возможность раскрыть черты восточной ментальности этого персонажа: «[он] начал меня расспрашивать о чем-то, что не входило в круг его компетентности»; «все понятия которого состояли в бритве и ремне»; «эти своеволия и дикие инстинкты турка» (речь идет об опытах привлечь учителя в клиенты)[4]. Текст актуализирует и значение 'опасность' в образе цирюльника:

Всяко съпротивление от моя страна би било неразумно, защото би предизвикало бабаитина да ме заколи с бръснача си или най-малко да ме нарани [Греков 1990–2: 172].

Всякое сопротивление с моей стороны было бы безрассудно, так как спровоцировало бы «молодца» зарезать меня бритвой или по меньшей мере поранить (перевод мой. – *Д. Ч.*).

Болгарская литература и мемуаристика раскрывают и образ многоязычия болгарской культуры, воплощенный, в частности, в сфере быта, вещей. Подобное явление, у каждого писателя нашедшее особое преломление в системе ценностей и характере интерпретации, уже было исследовано на основе отдельных произведений, но интерес к нему не угасает. Плодотворным в этом отношении оказывается сопоставление художественных текстов с мемуарами. Очень важно наблюдение исследователей мемуаристики 80-х годов XIX века о художественной литературе. Так, Цв. Ракёвски пишет: «...все существующие дискурсивные практики (религиозные, политические, исторические, мемуарные, даже путевых записок) производят собственные тексты, но чтобы создать адекватное восприятие, предпочитают воображать себя литературой» [Ракьовски 2003]. Наряду с отмеченными литературоведом[5] элементами беллетризации мемуаров, мы можем обратить внимание и на гротесковое изображение кучи вещей, явно вдохновленное чтением Гоголя и Вазова.

Особо интересен с упомянутой точки зрения рассказ Ивана Вазова «Хаджи Ахилл» (1882), герой которого превратил свою цирюльню-кафе в своего рода музей. Мотив «всемирной выставки» в этом художественном произведении со сложной интертекстуальной структурой получает богатую семантическую разработку.

---

[3] Семантика этой парадигмы включает значения: 'небезопасное владение бритвой', 'хирургические способности', 'хитрость слуги, превосходящего своего господина', 'балагурство', функцию медиатора [Протохристова 2002].

[4] Автор употребляет турецкое слово 'мющерия'.

[5] Нарушение достоверности, использование элементов приключенческой и криминальной литературы, функция повествователя как высшей инстанции, введение разных точек зрения и др.

inslav

Мотив многоязычия болгарской культуры прослеживается на всех уровнях рассказа Вазова: он закодирован в сочетании «хаджи Ахилл»[6], сближающем турецкое слово, которое означает «паломник», с античным героем, в идентификациях героя – цирюльника из города Сопот – с Фигаро, с библейским Адамом (его жену зовут Ева), с Сократом и Горчаковым (на основе внешности), с Александром Великим, Ноем, Суворовым, Наполеоном (на основе пристрастий к музыкальному инструменту и к вину), с библейскими пророками (герой предсказывает несчастья городу), с Вольтером, Ренаном, Бюхнером (по признаку безверия). Выстроенный идентификационный ряд указывает на несовпадение культурного горизонта автора и героя: с точки зрения автора изображенный мир смотрится в зеркало как священной истории, так и истории целой европейской культуры, а с точки зрения персонажа – преимущественно в зеркало священной истории. Библейские цитаты в речи хаджи Ахилла переносят болгарский городок в «святые места» (часто упоминаемые героем), а болгарский XIX век – в библейские времена: хаджи Ахилл называет своих земляков Лукавым рабом, Фарисеем, Ананией, Кайафой, Иродом, поклонником Мамона, бедным Иовом, бедным Лазарем, Голиафом и т. д. Несмотря на то, что упомянутые идентификации представлены в комическом плане, а то, что герой цитирует, не свидетельствует о его образованности, они создают ощущение, что Болгария не выпала из мировой истории (в то время как эпоха порабощения создает ощущение провала, черной дыры). Можно добавить, что комические идентификации, в которых болгарские реалии смешаны с библейскими в «Хаджи Ахилле», являются сниженным вариантом подобных высоких идентификаций в других произведениях писателя (как и в болгарской культуре в целом). Культурное многоязычие выражено также сочетанием в речи героя библейских цитат с множеством турецких, румынских и русских слов. К этому явлению следует причислить и призыв героя к городу после сожжения последнего турками в 1877 году: «Вавилоне! Где твои люди!». На многоязычие героя особое внимание было обращено Цв. Ракёвским: исследователь указывает на связь между этим явлением и мотивом Вавилонской башни и употребляет метафору «человек-мир» [Ракьовски 1996]. Конечно, «полиглотство» хаджи Ахилла также изображено в комическом плане. В интерпретации Клео Протохристовой многоязычие хаджи Ахилла связано с функцией литературного образа цирюльника как медиатора [Протохристова 2002].

Вазов «вписывает», хотя и пародийно, болгарское пространство в культурную карту мира, а болгарскую историю (и историю городка Сопота) – в историю мировую, и делает это не только на уровне речи персонажа и интертекстуальных связей, но и на уровне описания вещи. Мотив вещей является одним из основных в рассказе и, естественно, не остается вне

[6] Словосочетание «хаджи Ахилл», в котором закодировано сближение разных эпох и культур (имя прототипа – хаджи Лилко), напоминает гоголевские имена Хома Брут и Тиберий Горобец. Но у Гоголя они имеют гротесковый эффект, который у Вазова пропадает (несмотря на наличие семантического напряжения).

inslav

внимания исследователей. Семантика вещи воплощена в описании костюма героя, его любимых вещей (музыкального инструмента и чубука), а также интерьера его дома и цирюльни. В настоящей работе мы обращаемся к этой теме вновь, чтобы выявить некоторые дополнительные значения в интерпретации писателем вещного мира, которая возникает в аспекте еще одной литературной реминисценции, не замеченной до сих пор (едва ли только по причине ее скрытого характера) – реминисценции, связанной с гоголевским Плюшкиным.

Особо значимо в описании костюма героя Вазова соотнесение конкретной вещи с исторической эпохой, со значимыми местами и событиями: красная феска хаджи Ахилла отсылает к эпохе султана Махмуда; его коричневые шаровары, охарактеризованные «гоголевскими» гротесковыми деталями (узоры изображают «своенравные» перья и арабески), играют, по словам повествователя, «важную роль в жизни героя» (в них он путешествовал до Боснии, Цареграда, по святым местам); чубук подарен Хаджи Ахиллу иерусалимским игуменом Никитой. Несмотря на эти «гоголевские» детали в описании костюма и вещей героя, можно заметить существенные различия в интерпретации вещи у Вазова и Гоголя. Вазов приписывает своему герою ощущение духовной связи человека с вещью[7], что в повествовании выражается оборотами «чудесные события», «старинные, милые воспоминания». Хаджи Ахилл понимает значимость костюма – он обретает особо торжественный вид, когда надевает свои шаровары – и акцентирует ценность вещи посредством ее одушевления: «булгария» (музыкальный инструмент), по его словам, «не играет, а говорит». Таким образом, вещи в интерпретации Вазова актуализируют этимологию слова *вещь* – они говорят (вещают)[8]. Однако в сознании героя вещи иерархически распределены согласно своей ценности: об этом свидетельствует тот факт, что после сожжения Сопота турками герой бежит через горы, захватив с собой только две «вещи»: свое копье и жену Еву. В ценностной системе хаджи Ахилла копье оказывается равноценным человеку и выше всего другого имущества, брошенного им в оставленном городе. В плане темы цирюльника интересно, что в такой переломный для болгарской истории момент хаджи Ахилл отказывается не только от социальной роли, предписываемой профессией, и потому оставляет в покинутом городе бритву, но и от функции шута и балагура, входящей в парадигму литературной фигуры цирюльника. Таким образом, актуализируются коннотации его имени Ахилл, причем в рамках упомянутого выше идентификационного ряда происходит наложение Ахилл / Фигаро.

Особый ореол вещи придается посредством мотива «музея», в который хаджи Ахилл превращает сначала свой дом, а после его разрушения и цирюльню-кафе. Дом героя определяется рассказчиком как «фантастическое

---

[7] С бóльшим основанием можем приписывать такую связь герою Вазова, чем Плюшкину (см. «апологию» Плюшкина у В. Топорова [Топоров 1995]).

[8] См. этимологию слова у М. Фасмера: с гот. «существо», греч. «слово», лат. «голос» [Фасмер 1964–I: 309].

inslav

строение, не похожее ни на один из известных архитектурных стилей». Название, данное ему жителями города, – *башня* – реализует семантическую связь с мотивом Вавилонской башни, о котором уже была речь. Символику «Вавилонской башни» поддерживает пространное описание интерьера единственной комнаты на втором этаже дома, утратившей функцию жилья, интимного пространства, и гротесково заключившей в себе весь мир. Тут жители города могут увидеть гипсовую статую пишущего мальчика, круглое зеркало неизвестного назначения на потолке, панораму, представляющую битву между русскими и англичанами при Севастополе, Венецию, Стамбул, горящую Москву, Рим, Везувий, аляповатые фрески, изображающие на одной стене Цареград, а на противоположной – какой-то другой город, видимо, Вавилон, о чем говорит надпись «Граде! Граде! Велікий Вавиліоне!» (надпись, эксплицирующая тему Вавилонской башни). На фасаде дома под окнами «в мавританском стиле» нарисовано дерево со львами на цепях. Хаджи Ахилл выполняет в этом «музее» роль экскурсовода, комически вписывая свою биографию в изображенные события и места: он объясняет, что был при Севастополе, что встречал Горчакова и Менщикова в Иерусалиме, что много ездил и видел Святую Софию, Белое и Черное море, Бухарест, Индию, что Везувий находится около Вифлеема. Кроме того, он подшучивает над своими простодушными слушателями: просит их быть потише, чтобы не спугнуть мысли пишущего ребенка, успокаивает, говоря, что львы не опасны, потому что они на цепи, что купил их в Индии в городе с неизвестно почему турецким названием *Джендем-таш*[9]. В ответ на смешки горожан хаджи Ахилл протяжно, как поют в церкви, произносит:

То не е така, но на прости хора тъй се казва. Не смейте се, дяца... Простите хора обичат да ги лъжат, а пък аз съм учен човек! [Вазов 1976–7: 43].

Это на самом деле не так, но простым людям нужно так говорить. Не смейтесь, ребята... Простые люди любят, когда их обманывают, а я ведь ученый человек! [Вазов 1960: 49].

Несмотря на то, что цирюльня хаджи Ахилла выступает пародией на музей, в ней проявляется желание провинциального оригинала связать быт с бытием, выйти из своего ограниченного пространства и войти в «большую» историю. Интересные наблюдения над рассказом героя предлагает Б. Стоименова, которая улавливает бесконечность повествования и его ностальгичность: «В сдвинутый во времени глаз-объектив рассказчика попадает весь мир героя, который воспринимается им как *все одно и то же»* [Стоименова 2000: 32].

Превращение цирюльни в «музей» (слово, употребленное самим повествователем) имеет сходную функцию, но и специфические значения. В отличие от дома, цирюльня, играющая в ближневосточной культуре так-

[9] Включение Дальнего Востока в границы Ближнего Востока (знакомого болгарину) очень интересно с точки зрения темы Востока в болгарской литературе и культуре.

inslav

же и роль кафе, является общественным пространством, своего рода клубом. В изображенном в рассказе мире к этим функциям добавляется еще и функция музея (которых в болгарском культурном пространстве эпохи порабощения не было): здесь посетители бреются, пьют кофе, общаются, развлекаются, узнают новости и к тому же, по прихоти цирюльника, «образовываются». Совмещение социальных ролей гида и цирюльника в практике хаджи Ахилла на семиотическом уровне является дублированием функции медиатора. Вместе с тем это совмещение говорит и о трансформации другой функции литературного типа цирюльника, упомянутой Клео Протохристовой – рассказывании сплетен [Протохристова 2002]: вместо того чтобы распространять городские слухи, герой становится проводником своих клиентов-*туристов* (слово, употребленное самим повествователем) по тропам мировой истории.

С фигурой цирюльника – и, конкретнее, с коннотацией 'многословие' – связано и устройство интерьера цирюльни-музея. По сравнению с комнатой в разрушенном доме цирюльня в большей степени создает впечатление всеобхватности, что в речи повествователя подчеркнуто эпитетами «обширная» (галерея), «всемирная» (выставка), «разнообразные» (картины), а также собственно перечислением: здесь, наряду с бритвами и джезве, необходимые для ремесла, собраны изображения исторических персонажей и мифологических героев, географические карты, иконы, картины с батальными сценами, газетная вырезка с изображением танцовщицы канкана, портрет самого цирюльника, произведения народных промыслов, анатомические экспонаты, Библия и сборник гаданий, глобусы, атласы, человеческие зубы, лошадиные подковы, сломанная статуя Венеры, пузырьки из-под духов, гвозди, пистолет и др. Описание содержит много лексем семантического поля 'хаос': «нет никаких категорий», «никакого плана и порядка», «гармонический беспорядок». Повествователь реализует эксплицитное представление о контрасте между низким и высоким, который характерен для этого музея (обычно Вазов не расчитывает на читательскую активность):

Всичко беше налепено с едно философическо небрежение. Високото с ниското, изящното с дебелашкото, благочестивото с нечестивото, благородното с комическото; всичките противоположности и контрасти стояха тук едни до други, без претенции, без предразсъдки, равни... [Вазов 1976–7: 45]

Все было наклеено с философической небрежностью: высокое с низким, изящное с грубым, благочестивое с нечестивым, трагическое с комическим, все противоположности и контрасты стояли тут бок о бок, без претензий, без предрассудков, как равные с равными... [Вазов 1960: 52]

Выражения «без предрассудков, как равные» из процитированного описания типично для мышления героя, которое является мишенью авторской иронии. Тем не менее эти выражения содержат идею равноценности всех вещей, от которой, конечно, болгарский читатель был очень далек

inslav

в 1881 году, когда рассказ был опубликован, но эта идея представляется актуальной для нашего времени. Особенно гротесковый характер идее равноценности придает мотив сломанной и ненужной вещи. Благодаря подобным деталям изображение «музея» напоминает описание знаменитой кучи Плюшкина. Идентификация хаджи Ахилла с Плюшкиным в тексте отсутствует, что порождает вопросы у исследователя, находящего идентификации с другими литературными героями, мифологическими и историческими лицами (объяснение этого отсутствия можно искать, наверно, в читательской культурной памяти: первое издание «Мертвых душ» на болгарском языке выходит в 1891 году). Но рассказчик не явным образом все же ведет диалог с гоголевским текстом, подчеркивая отличие хаджи Ахилла от Плюшкина: осознание ценности собранных вещей. В своей роли гида герой Вазова с любовью повествует каждому посетителю (не случайно названному *туристом*) историю каждой вещи, при чем для него имеет ценность даже сломанный предмет как воспоминание о событиях собственной жизни:

Но при всичко това хаджи Ахил съзнаваше стойността на своите колекции и с неописуемо удоволствие поглеждаше на посетителите, които имаха добрината да се интересуват от съкровищата му и да ги изглеждат с внимание.

Тогава една самодоволна усмивка озаряваше всичкото му лице и той, като изпущаше един облак дим из устата си, захващаше, както някога на селяните, да разказва на любопитните историите на всичките тези изделия: кое купил от Букурещ, кое донесъл от Божи гроб, кое му счупила котката, като скокнала неблагоразумно подир някоя мишка, кое повредила с глупостта си баба Ева и тъй нататък, безкрай! [Вазов 1976: 47]

Но при всем этом Хаджи Ахилл осознавал[10] *ценность своих коллекций и поэтому с неописуемым удовольствием поглядывал на посетителей, которые по доброте душевной интересовались его сокровищами и с вниманием разглядывали их.*

В таких случаях самодовольная улыбка озаряла все его лицо и, выпуская изо рта облако дыма, он принимался рассказывать, как рассказывал когда-то крестьянам, любопытные истории обо всех этих предметах: какие из них купил в Бухаресте, что принес из Ерусалима, какую вещь ему сломала кошка, неблагоразумно прыгнув за мышкой, а какую повредила по своей глупости баба Ева, и так далее – до бесконечности! [Вазов 1960: 54]

Учитывая, что цирюльня функционировала как музей, наличие сломанных и ненужных вещей в интерьере было вполне естественным. В связи с этим ответ хаджи Ахилла на вопрос одного из горожан «Дед Хаджи, дивлюсь я: зачем ты разложил тут эти *безделицы?»* (говорящий употребляет именно это русское слово) – «Чтобы дивились глупцы» – выступает не

[10] В цитированном переводе слово „съзнаваше» передано как „не преувеличивал», что придает тексту противоположный смысл – поэтому заменяем это выражение словом „осознавал».

inslav

только элементом шутовской речи героя, но и приобретает скрытый смысл. Реплики героя, выражающие его осознание себя как мудреца и философа, хотя и получающие комическую интерпретацию, также семантически связаны с темой цирюльника: любимая шутливая сентенция хаджи Ахилла «Акъл (тур. сум') – море, *ум – бръснач* (*ум – бритва*), змия – човек!» пародийно сближает хаджи Ахилла с остроумным Фигаро.

Учитывая все это, можно перечитать рассказ в ракурсе постмодернизма и тогда получится, что хаджи Ахилл как создатель своего «музея» пытается соединить т. н. «большой нарратив» (в современной терминологии постмодернизма) с «маленькими рассказами». Помещая памятные для него вещи в «музей», герой стремится достигнуть бессмертия[11]. Таким образом Вазов, несмотря на комическую интерпретацию нарушенной иерархии ценностей, сближения мелкого и бытового с историческим и имеющим всеобщее значение, в известной степени предвосхищяет тенденции нашего времени.

Образ «всемирной выставки» можно обнаружить и в исторических записках Стояна Заимова «Миналото» («Прошлое») 1884 года – в пространном описании лавки болгарского купца в селе Ябланица, иллюстрирующем связи болгарской культуры с культурами других народов: на полках этой лавки встречаются товары изо всех стран мира. Подобное нагромождение могло бы означать мультикультурность болгарского пространства, большие экономические возможности болгарского купца в Османской империи, но в тексте Ст. Заимова оно производит впечатление «вавилонского столпотворения», хаоса. Значение 'хаос' порождается сравнением кучи вещей с «доморощенным энциклопедистом» и фразой «всичко по малко и разбъркано» («перемешано всего понемногу»):

Физиономията на дюкяна ни напомня средновековната суровост и мрачност на духа, а вътрешността му – умствения склад на някой нашенски енциклопедист, на когото в главата е натикано от всичко по малко и разбъркано [Заимов 1986: 24].

По внешнему виду лавка напоминает нам о средневековой строгости и мрачности духа, а по своему внутреннему содержанию она походит на умственный склад какого-то местного энциклопедиста, в чьей голове впихнуто и перемешано всего понемногу (перевод мой. – *Д. Ч.*).

В тексте эксплицитно выражена идея о локализации болгарской культуры в пространстве между Западом и Востоком: *По полиците, кътовете и долапите на дюкяна са натикани всевъзможни произведения на западната, източната и местна индустрии* [Заимов 1986: 24]. *Полки, углы и шкафы лавки были набиты всевозможными продуктами западной, восточной и местной промышленности* (перевод мой. – *Д. Ч.*). В описании содержится скрытая ирония рассказчика, описывающего ценности вещей-посланников

[11] Если достижение героем бессмертия путем превращения личных вещей в экспонаты музея кажется проблематичным (и комическим), то достижение такого бессмертия Литературой является фактом: в музее Вазова в Сопоте восстановлена цирюльня хаджи Ахилла.

inslav

разных культур, дисгармонию между местным, восточным и западным. Это нагромождение вещей, сравниваемое со всемирной выставкой, автор характеризует как «беспардонное». Последующее перечисление товаров напоминает пространные гоголевские описания с элементом комического и с нарушением семантической связности[12], семантическим контрастом:

<...> българският нещавен цървул виси над кутийката, в която се потаят ингилишките игли; катранената качка седи редом с американската газ; доспатската борина лежи редом с виенските кибритени кутийки; праханта с каф кибрита, габровските ножчета с ингилишките и немски чекийки; няколко аршина сливенска хаба лежи под няколко аршина черно сукно „виенска стока»; няколко сопотски шишета с локмаруху лежат наедно в една кутийка с няколко шишета с кезап; виенските червени сапунчета редом с чувала, напълнен с гирит-сапуну; влашка сол, морска сол, емфе, тютюн в пакети, чер пипер, захар, маслини, хайвер (икра), басма, чехли, емении, подбрадници женски, юлари за коне, върви, въжета, лико, вино, ракия, червени пиперки, чесън лук, кромид лук, яйца, сирене в тулум и качета, кашкавал, ключеве, кофари, мандала, синджири, букаи за коне, тесли, брадви, пастърма, суджуци, черна и бяла дъвка (сакъз), прежда, ориз, кафени чашки, фарфорови блюдца, паници, ибрици и стомни от глина, дървени ракийничета и бъклици, тъсми, коланчета и боямби (вратовръзки), бели, сини, червени и жълти мъниста, пръстенчета, обички, една кутия с бели и черни конци – „фино тънка виенска стока»; зелени, червени, бели, черни и сини гайтани, два-три турски пищова, няколко салтамарки, две-три огледалца, една дузина кутийки с огледалца (в които селските моми си крият дъвката и сърдечните тайни), телени копчета, една кутийка вакса (кундурá боясъ), лой, червиш, цигареви книжки, лули, чубуци, зейтин, шарлан, кимион, анасон, сусам ... .[Заимов 1986: 24]

<...> болгарский цырвул[13] висит рядом с коробочкой с английскими иглами; бочка с дегтем рядом с американским керосином; лучина из Доспата[14] лежит рядом с коробкой венских спичек и кремнем с трутом, габровские[15] перочинные ножики с английскими и немецкими складными ножиками; несколько аршинов сливенской абы[16] лежит под несколькими аршинами черного сукна «венской работы»; рядом с сопотскими[17] склянками с локмаруху[18] – коробка с бутылями азотной кислоты; венское красное мыло рядом с мешком мыла с Крита; соль из Влахии, морская соль, пакетики

---

[12] Датская исследовательница Е. Кнудсен анализирует семантическую инконгруенцию, алогизмы разного типа в творчестве Гоголя, Вазова и Л. Каравелова [Кнудсен 1981].

[13] Обувь, подобная русским лаптям, но сделанная из свиной кожи – в тексте добавлен эпитет «нещавен», что означает из необработанной кожи.

[14] Город в Родопах.

[15] Из города Габрово.

[16] Аба – грубая шерстяная ткань, или верхняя одежда из такой ткани, в данном случае из города Сливен.

[17] Из города Сопот.

[18] Лекарство от болей в желудке – смесь спирта с этером, диетиловый этер.

inslav

с нюхательным табаком,, черный перец, сахар, маслины, икра, ситец, тапочки, емении[19]*, женские подбородники*[20]*, недоуздки для лошадей, веревки, лыко, вино, ракия, красный перец, чеснок, лук, яйца, брынза в мехах и в бочках, сыр, ключи, замки, щеколды, цепи, кандалы для стреноживания для лошадей, тесла, топоры, вяленое мясо, суджук*[21]*, черная и белая жевательная резинка (сакъз – тур.), пряжа, рис, кофейные чашки, фарфоровые блюдца, тарелки, ибрики и керамичные кувшины, деревянные фляшки для ракии и вина*[22]*, тесьмы, поясочки и галстуки, белые, синие, красные и желтые бусинки, кольца, сережки, коробочка с белыми и черными нитками, – «изящный утонченный венский товар»; зеленые, красные, белые, черные и синие галуны, два-три турецких револьвера, несколько салтамарок*[23]*, два-три зеркальца, дюжина коробочек с зеркальцами (в которых сельские девушки прячут жевательную резинку и свои сердечные тайны), проволочные застежки, коробочка ваксы (кундурá боясъ), сало, червиш*[24]*, бумага для сигарет, трубки, чубуки, оливковое масло, подсолнечное масло, тмин, анис, кунжут ...* . (перевод мой. – *Д. Ч.*)

Значение 'хаос' в этом описании усилено наречием «немилосердно» для определения степени загроможденности. Разноязычие возникает и на языковом уровне – при помощи сочетания болгарских слов с заимствованными из западных языков, но прежде всего с турецкими (в некоторых случаях название товарá приводится на двух языках). Указывая на встречу разных культур на полках лавки, рассказчик в ироническом тоне подчеркивает болгарскую специфику подобной «выставки»: «такое не увидишь ни в Европе, ни в Америке, ни в Турции, это известно только жителям Ябланицы».

Рассказчик иронизирует и над противоречием между идеей взаимодействия культур и узкостью культурного горизонта владельца лавки с его девизом «деньги, деньги и еще раз деньги!» («пари, пари и пак пари»). В его понимании, чтобы поехать и увидеть Германию, Францию, Англию, Московское царство, Влахию, нужно много денег: *Немско, Френско, Ингилишко, Московията, Влахията и прочее за него «хии», така са далеч, щото трябва да имаш «пари, пари и пак пари», за да можеш да отидеш да ги видиш.* Рассказчик указывает на то, что торговец замкнут в своем маленьком мирке, в своей «личной истории» и игнорирует «большую Историю», или «большой нарратив»: *Никакви истории за него не съществуват, нито българска, нито турска, нито пък всемирната* [Заимов 1986: 25]. *Для него не существуют никакие истории – ни болгарская, ни турецкая, ни всемирная* (перевод мой. – *Д. Ч.*).

---

[19] Турецкие туфли с языком, пряжкой около щиколотки, на маленьком каблуке.

[20] Украшение типа колье.

[21] Сушеная колбаса со специями наподобие салями.

[22] Употреблено слово «бъклица» – округлый плоский деревянный сосуд дла вина.

[23] Короткая куртка без рукавов, на меху.

[24] Жир с костным мозгом.

inslav

Наблюдения над семантикой вещи в болгарской литературе и мемуаристике конца XIX века дают нам основание сделать вывод об актуальности этих текстов в современной культуре в контексте проблем межкультурной коммуникации, а также постмодернисткой идеи каталогизации мира.

ЛИТЕРАТУРА

Вазов 1960 – *Вазов И.* Хаджи Ахилл // Вазов И. Рассказы. София, 1960.

Вазов 1976 – *Вазов И.* Хаджи Ахил // Вазов И. Собрание сочинений в 22 т. Т. 7. Разкази 1881–1902. София, 1976.

Греков 1990 – *Греков М.* Как ние освобождавахме България. Т. 2. София, 1990.

Григоров 2007 – *Григоров Гр.* Героичните декларации: заклеването, самономинирането, фотографирането, преобличането // LiterNet. 2007. 20.07. № 7 (92).

Заимов 1986 – *Заимов Ст.* Миналото: Очерки и спомени из деятелността на българските тайни революционни комитети от 1869–1877 година. София, 1986.

Кнудсен 1981 – *Кнудсен Е.* За характера на Гоголевото влияние върху творчеството на Каравелов и Вазов // Литературна мисъл. 1981. № 1.

Протохристова 2002 – *Протохристова К.* «Хаджи Ахил» или сопотският бръснар. Движения в парадигмата // Литературен вестник. 2002. 10–16.VII. № 27.

Пелева 1994 – *Пелева И.* Идеологът на нацията. Думи за Вазов. Пловдив, 1994.

Ракьовски 1996 – *Ракьовски Цв.* Вавилонската кула и капитанското село. (Светът и езиците в «Хаджи Ахил» на Иван Вазов) // Творчеството на Иван Вазов. Критически прочити. Шумен, 1996.

Ракьовски 2003 – *Ракьовски Цв.* «Миналото» и «Десетдневно царуване». По следите на намерения жанр. (За това как романът замести мемоара) // LiterNet. 2003. 14.04. См. также: Ракьовски Цв. Образи на българската памет. Историята. Поборниците. Записките. Велико Търново, 2003.

Стоименова 2000 – *Стоименова Б.* Метаморфозите на носталгията: визии за историчното в «Хаджи Ахил» и «Учител по историята» на Иван Вазов // Страница. 2000. № 4.

Топоров 1995 – *Топоров В. Н.* Апология Плюшкина, или Вещь в антропологической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.

Фасмер 1964 – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 3 т. Т. 1. М., 1964.

Чавдарова 2009 – *Чавдарова Д.* Думата-събирател скука и разказът на Ив. Вазов «Едно злодейство» // «Не съм от тях». Канонът на различието. Сборник в чест на 70-годишнината на проф. д-р Никола Георгиев. София, 2009.

inslav

И. Баги
(Сегед)

«Овеществленная мысль» в ранних рассказах Андрея Платонова

Кто миром овладеть посмеет –
Изобретатель – мировой разбойник.
А. Платонов

Большинство героев так наз. «научно-фантастических» произведений Платонова, написанных в 1920-е годы, страдает от инстинктивного ощущения или рационального осознания ограниченности человеческого бытия. В поисках преодоления несовершенства земного существования они делают отчаянные усилия для достижения гармонического состояния мира как на личном, так и на коллективном уровне, в ходе чего используют не только собственные умственные способности, но и свои конкретные научно-технические знания. Таким образом, технические изобретения, машины, механизмы, инструменты, придуманные и сделанные ими, становятся материальным воплощением их основных духовных и душевных устремлений. Своеобразное переплетение вещественного и духовного в проекте переделки «устарелого» мирового порядка, часто проявляющееся в научном открытии или в конструировании определенного предмета, моделирует структуру сознания платоновских героев. В раннем творчестве Платонова «рукотворность» имеет исключительное значение в стремлении героев установить контакт между «внешним» и «внутренним» миром, когда «сделанная и делающаяся вещь» является не просто реалией человеческой среды, но скрывает в себе и творческие импульсы желающего познать мир человека. *Вещь* Платонова концептуализируется как нечто внутреннее и частное, по-человечески уязвимое и при этом космизированное до всеобщего закона бытия. Она относится к двуединству *жизнь / смерть* с очевидной акцентированностью второго члена этой оппозиции» [Злыднева 2006: 35]. Артикуляция внутренних инспираций простых мастеровых и высококвалифицированных инженеров различается по степени «интеллектуализации» и «масштабности» их стремлений и демононстрирует, в какой мере «вещь хранит в себе след тела, а также реализованную в ней идею креативности, демиургическую функцию, из-за чего вещь становится опосредующим звеном между человеком и высшим началом» [Злыднева 2006: 32]. Идея органического единства мира, соотнесенности природного и человеческого космоса, обнаруживается не только в произведениях, в которых обрисовывается «обыкновенная» сфера жизни с атрибутами исторической или квази-исторической реальности, но и в «научно-фантастических» рассказах, действие которых происходит в измерении, лишенном «реальных»

inslav

координат времени и пространства. Такого типа произведения свидетельствуют также о научно-философских взглядах писателя, связанных с утопическими представлениями данной эпохи, в особенности с направлением русского «космизма». «Смысловое визионерство Платонова не могло не иметь точек пересечения с гносеологическими исканиями русского космизма. Можно сказать, что в своих „исследовательских" устремлениях Платонов двигался навстречу философскому реализму космистов, и их онтологическая гносеология во многом созвучна его принципам создания образа» [Бальбуров 1999]. По определению Алексея Грякалова, «космизм в целом должен быть понят как событие мысли, осуществленное в письме. Имеет смысл представить космизм как особого рода письмо – символический процесс и послание сорасполагаются в смысловом пространстве. Именно письмо предстает как место встречи образа, проекта и события. В письме соотнесены религиозные идеи и проективная мысль, образы и идеи философии, естественнонаучные взгляды, проза и поэзия – всякая литература проективна» [Грякалов].

О влиянии «космизма», в первую очередь «проективной философии» Н. Федорова на творчество Платонова написано много, однако меньше всего внимания уделено взаимосвязи «событийного характера» концепции философа и творческих принципов писателя. «Платонов выработал оригинальную физико-онтологическую концепцию, в которой синтезировал все самое существенное, что он смог обнаружить в естествознании, философии и литературно-эстетической мысли. Для формирования художественной реальности в произведениях писателя три ее главных основания располагаются в следующем порядке: на первом месте – открытия в области теоретической физики, геодезии и биологии, затем – онтологические гипотезы ряда философов, особенно здесь важны А. Богданов, Н. Лосский, А. Бергсон и Э. Мах, что же касается литературно-эстетических концепций, то они волновали писателя несколько меньше» [Баршт 2009: 121]. Правда, что «Платонов и впрямь не ощущал прочного „сцепления" с современной ему эстетической парадигмой (хотя по необходимости реагировал на нее), словно занимался чем-то принципиально иным, нежели писатели и поэты его эпохи» [Яблоков 2009: 252]. Однако для писателя проблема «художественного оформления», «эстетизации» своих идей была одним из кардинальных вопросов творчества, связанных с самоопределением и самовыражением, то есть с артикуляцией, и вместе с тем вербализацией, языковым «овеществлением» своих собственных умственных конструкций в письме на уровне текста. Об этом свидетельствует известный отрывок из его письма жене из Тамбова в 1926 году: «Мои идеалы однообразны и постоянны. Я не буду литератором, если буду излагать только свои неизменные идеи. Меня не станут читать. Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения. Именно – опошлять! А если бы я давал в сочинениях действительную кровь моего мозга, их бы не стали печатать...» [Платонов 1989: 390].

inslav

«Неизменные идеи», проявляющиеся в физико-онтологической концепции автора в 1920-е годы, наиболее ярко отражаются в его публицистике, в стихотворениях и в «научно-фантастических» рассказах («Маркун», 1920; «Сатана мысли», 1921; «Потомки солнца», 1922; «Лунная бомба», 1926). Конкретные «открытия» и «приобретения» героев ранних рассказов, как ученых-интеллектуалов, так и простых мастеров, подтверждают художественно-философскую концепцию писателя, по которой конструированная и сделанная ими «вещь» является манифестацией материальных и духовных устремлений творческого человека.

Оригинальность платоновского видения заключается и в его убежденности во взаимной превращаемости разных составляющих мироздания, в том числе и человеческого феномена, по причине неустойчивости его физических и метафизических данных. В произведениях такого типа «событие мысли» проявляется в системе превращений на разных уровнях: умственного в предметное (в результате напряженной работы ума рождается всемогущая машина), духовного в биологическое (энергия гениальности овеществляется в исключительном мозгу) или душевного в рациональное (вследствие душевного потрясения гипертрофируется мысль). Такие метаморфозы свидетельствуют одновременно о физическом и онтологическом «перевороте», о возникновении нового существа, способного изменять миропорядок с проецированием «овеществленной» мысли в другие – в большинстве случаев пока еще неизвестные – сферы природного и человеческого «космоса».

В то время как в стихотворениях сборника «Голубая глубина» отражаются в первую очередь идеи Пролеткульта и богдановская концепция переустройства мира посредством организации и машинизации общества, а также регламентации индивидуальной жизни, в его публицистике переплетаются проективные элементы идейной системы «космизма» и радикальные тезисы идеологии коммунизма. «В стихах и в статьях выражены одни и те же мысли, одни и те же беспредельные мечты и надежды. Статьи полны поэтических метафор, стихи воспевают машины. Образы, словарь, идеи, обнаруживаемые в стихах, – не оставляют сомнений: это – образец „пролетарской“ поэзии. Образы, словарь, идеи, обнаруживаемые в статьях, как нельзя более характерны для ‘пролеткультовского’ мышления» [Геллер 1982: 14]. Машина как «сделанная вещь» и, одновременно, как носитель умственных потенциалов человека, является одним из важнейших мотивов раннего творчества Платонова. «В Пролеткульте машина воспринимается как универсальное орудие преобразования мира. Она преодолевает историю, устремлена в будущее, ввысь, в пространство. Возникает пролеткультовский принцип человека-машины и, соответственно с этим, положение о том, что любовь к машине как к более совершенному устройству выше, чем любовь к отдельному человеку. Лабораторное, искусственное, просчитанное взращивание новой личности мыслится по тому же принципу, что и управление машиной» [Желнина].

inslav

Иллюстрацией может служить отрывок из стихотворения «Динамо-машина»:

Наши руки – регулятор электрического тока,
В нашем сердце его дышит непостигнутая сила.
Без души мы и без бога и работаем без срока,
Электрическое пламя жизнь иную нам отлило.
Нету неба, тайны, смерти,
Там вверху – труба и дым.
Мы отцы и мы же дети –
Мы взрываем и творим [Платонов 2004а: 334].

По убеждению героев ранних рассказов, для того, чтобы мир из хаоса превратился в космос, нужен радикальный переворот в форме уничтожения «всего сущего», что на уровне сюжета демонстрируется как катастрофа. Именно катастрофа, т. е. крушение, изменяющее не только структуру мироздания, но и человеческое существо как на физическом, так и на онтологическом уровне, является самым важным «событием» этих произведений.

Ученые-интеллектуалы ранней прозы Платонова переоценивая свои духовные силы и возможности их реализации в конкретной программе пересоздания космоса, веря в безусловную власть разума, уверены в том, что продуктивность человеческого сознания не имеет границ, все трудности являются для них только временной, «практической» преградой. Программа и деятельность этих героев реализует самые крайние публицистические тезисы Платонова. Идея окончательной победы сознания оформляется в таких статьях, как, например, «У начала царства сознания» (1921): «Искры мысли мы сольем в один сплошной огонь и сожжем им землю, зажжем космическую интеллектуальную, последнюю революцию» [Платонов 2004б: 143]. Подобные мысли встречаются в одной из самых ранних публицистических работ Платонова под заглавием «К начинающим пролетарским поэтам и писателям» (1919): «Наша сила, наша мощь – в нашей воле, воле к титанической силе, воле к всесовершенному знанию. Мы взорвем эту яму для трупов – вселенную, осколками содранных цепей убьем слепого дохлого хозяина ее – бога и обрубками искровавленных рук своих построим то, что строим, что начинаем строить только теперь...» [Платонов 2004б: 12]. Радикальные взгляды на необходимость пересоздания мира с помощью неограниченной власти сознания, так категорически провозглашенные в публицистике, становятся сюжетообразующим фактором во многих прозаических произведениях 20-х годов. Однако человек, желающий безгранично расширять свои возможности, вступает в титаническую борьбу с природой, в ходе которой теряет свою естественную жизненную сферу и в конечном счете уничтожает свою человеческую субстанцию. Это – «Талантливые инженеры и изобретатели, полные творческих сил, энергии, дерзких планов узнать секреты природы и одолеть ее, подчинить,

inslav

поставить на службу. [...] Но преимущества почему-то оборачиваются слабостью. Неудачи и катастрофы, разочарования и смерть буквально преследуют их. Ломается супермашина Маркуна (Маркун), неудачей заканчивается строительство системы шлюзов у инженера Перри (Епифанские шлюзы), пропадает без вести (как это становится известным из другого произведения) „покоритель Вселенной" Андрей Вогулов, гибнут изобретатели Попов, отец и сын Кирпичниковы (Эфирный тракт) и т. д.» [Бальбуров 1999].

Программа окончательного переустройства мира теснейшим образом связана с проблематикой бессмертия. Превращения, как гарантия бессмертия, в художественной системе «научно-фантастических» рассказов Платонова осмысляются в контексте физико-онтологического переворота. Однако «событие», т. е. катастрофа, ведет к разрушению здорового единства материальных и духовных потенциалов – в ходе гипертрофизации мысли деформируется, деградирует человек. Деформация происходит на биологическом, психологическом, духовном уровне, возникает своего рода сверхчеловек, который уже никакого отношения не имеет к «обычной», «естественной» жизненной сфере. В системе превращений духовные и душевные качества человека приобретают другое измерение, они «овеществляются» или даже опредмечиваются, в зависимости от интеллектуальных способностей и практических знаний человека.

Разные виды превращения демонстрируются в выше названных рассказах, герои которых представляют собой определенные фазы деформации и даже демонизации человека под влиянием «работы ума». В рассказе «Маркун» воплощением мысли, способом переустройства мира становится машина, придуманная молодым изобретателем с целью окончательно освободить человека от борьбы с материей: «*Что если бы найти металл с бесконечной способностью прочного сопротивления, бесконечной крепости. Но такой металл есть: он просто один из видов мировой энергии, вылитый в форму противодействия. Это вытекает из общего закона бесконечных возможностей сил и их форм. Но тогда моя машина – пасть, в которой может исчезнуть вся вселенная в мгновение, принять в ней новый образ, который еще и еще раз я пропущу через спирали мотора*» [Платонов 2004а: 143]. Грандиозная идея вечного двигателя помогает Маркуну по-другому смотреть и на свою «бессильную и ничтожную, запутанную в мелочи, ошибки и незаметные преступления жизнь». Уверенность в правильности идеи и вместе с тем в безошибочности конструкции всемогущей машины, превращает его из обыкновенного мастера-самоучки в «демиурга», способного изменить космический порядок: «*Маркун верил в себя. Знал, что нет, не может быть ошибки в спрятанной машине. Она пойдет. Ее мощь безгранична. Он, Маркун, победил многие силы. Никто еще ничего не знает. Не знает, что это он дал человеку в его немощные руки новый молот безумной мощи*» [Платонов 2004а: 144]. Однако после краха эксперимента герой рассказа приходит к совершенно другому выводу

inslav

в оценке своего намерения и конкретного поступка узнать и преобразовать мир: «*Я оттого не сделал ничего раньше, – подумал Маркун, – что загораживал собою мир, любил себя. Теперь я узнал, что я – ничто, и весь свет открылся мне, я увидел весь мир, никто не загораживает мне его, потому что я уничтожил, растворил себя в нем и тем победил. Только сейчас я начал жить. Только теперь я стал миром*» [Платонов 2004а: 146].

Рассказы «Сатана мысли» (1921) и «Потомки Солнца» (1922) как по идее, так и по фабуле образуют единое целое. Определяющими моментами сюжета являются своеобразные метаморфозы: на уровне событий репрезентирована идея превращаемости эмоционального и духовного, отвлеченного и конкретного, вещественного и умственного. После неожиданной смерти любимой девушки герой рассказа «Сатана мысли» превращается в демоническое существо, его тело становится «организмом знания»: «*Три года Вогулов прометался по земле в безумии и тоске; он рыдал на пустынных дорогах, благословлял, проклинал, выл. Он был так страшен, что суд постановил его уничтожить. Он так страдал и горел, что не мог уже умереть. Его тело стало раной и начало гнить. Душа в нем истребила сама себя. И потом в нем случилась органическая катастрофа: сила любви, энергия сердца хлынула в мозг, расперла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, неимоверной мощи*» [Платонов 2004а: 204]. Инженер Вогулов строит «копию вселенной» с целью пересотворить мир ультрасветом. В результате научного эксперимента, который проводится в конкретной предметной среде, в лаборатории, и в отвлеченной сфере сознания ученого-гения, идея превращается в вещество. Ультрасвет обладает вещественным качеством, однако не воплощается в конкретной материальной форме, а функционирует как энергия, возникшая из потенциалов деформированного душевной болезнью сознания героя: «*И Вогулов нашел способ перенапряжения, скучения световых электромагнитных волн. Тогда у него получился ультрасвет, энергия, рвущаяся обратно в мир к „нормальному" состоянию со странной истребительной, неимоверной, не выразимой числами силой. На ультрасвете Вогулов и остановился. Этой энергии было достаточно для постройки из земли дома человечеству*» [Платонов 2004а: 199]. Конкретизациая идеи «построить дом человечеству» становится угрожающей человеческому существованию программой, и в конечном итоге приводит к истреблению не только естественной жизненной сферы человека, но и экзистенциального обоснования бытия. В результате эксперимента Вогулова, в практическом применении научных средств изменяется не только физическое состояние мира, но и онтологическая основа человека: «*Человечество жило как в урагане. День шел за тысячелетие по производству ценностей. Быстрая вихревая смена поколений выработала новый совершенный тип человека – свирепой энергии и одаренной гениальности*» [Платонов 2004а: 204]. Переживание трагической потери другого, невозможности любви приводит героя к демонической мысли: «*Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир*

inslav

и на миры и победить их – ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное божественное сердце» [Платонов 2004а: 201].

Как бы продолжением «Сатаны мысли» является рассказ «Потомки Солнца». Повествование ведется от первого лица: «*Я сторож и летописец опустелого земного шара. Я теперь одинокий хозяин горных вершин, равнин и океанов*» [Платонов 2004а: 223]. Дом человечеству был построен, вселенная была познана, «работала на человека», ошуществилась идея коллективного благополучия: «*Машины работали и лепили из корявой, бесформенной, жестокой Земли дом человечеству. Это был социализм*» [Платонов 2004а: 224]. Несмотря на то что утопическая мысль достижения гармонического существования на земле как бы реализовалась, желанного «единения человечества» не произошло – осталась разделенность духа и материи, препятствующая возникновению «высшей формы» существования. «*Но люди неутомимо шли к высшей форме своего единения и знали, что пока человека с человеком разделяет не раздавленная, не покоренная до конца материя, этого единения не может быть. Вещь стояла между людьми и разделяла их в пыль. Вещь должна быть истреблена*» [Платонов 2004а: 225]. Однако «истребление вещи», т. е. игнорирование материальных, вещественных компонентов человеческого бытия возможно только в «неземном» измерении, поэтому люди оставляют Землю, «*обитель поющих машин, где не стихает музыка мысли, превращенной в вещь, где мир падает водопадом на обнаженное, ждущее сознание человека*» [Платонов 2004а: 226]. В поисках «единства с миром» человечество отправляется в путь, чтобы покорить нечеловеческий космос, ведь «*человек любит нечеловеческое, противоречивое ему, и делает его человеческим*» [Платонов 2004а: 227]. Герой рассказа, представляющий собой воплощение «каменного разума», в надежде бессмертия остается на Земле: «*Наши пути с людьми разошлись – теперь два человечества: оно и я. Я работаю над бессмертием и сделаю бессмертие прежде, чем умру, поэтому не умру*» [Платонов 2004а: 227]. Идея бессмертия «овеществяется» в образе «сильного человека», в результате его сознательной, волюнтаристской деятельности, и парадоксальным образом его одинокая «вечная жизнь» замещает жизнь «другого» человечества, ищущего новых путей усовершенствования бытия. Перспектива «вечной жизни» означает победу всемогущего сознания в ущерб полноты личности, вместо человека на Земле остается титан, который хочет «все сделать собой».

В рассказе «Лунная бомба», написанном в 1926 году, уже заметно изменение взгляда Платонова на переустройство мира с помощью силы разума. В поисках «новой вселенной» инженер Крейцкопф не истребляет натуральную жизненную сферу – несмотря на то, что трагические случаи сопровождают его эксперименты. Творческая деятельность инженера инспирирована скорее его личной потребностью узнать мир и вместе с тем самого себя, чем коллективной программой построить «дом человече-

inslav

ству». Бесперспективность личной жизни, невозможность реализации «родственных и братских отношений», несчастная любовь являются причиной его последнего поступка, полета в неизвестное космическое пространсво: «*Неужели нет спасения? Смерть? Нет, пусть меня раздавит неодолимое, – или я одолею все видимое и невидимое!*» [Платонов 1978: 48]. Несмотря на то что Крейцкопф живет в плену своих отвлеченных, умственных конструкций, в его образе уже отмечается новое понимание смысла интеллектуальных поисков человека. «Расширение сознания» происходит не через «овеществление» идей, а на пути личного переживания всего овеществленного на письме, в мире книг и мыслей, воплощенных в отдельных человеческих судьбах. «*Крейцкопфа поразил книжный мир. Он никогда не имел времени для чтения. И он мыл и промывал свой мозг, затесненный страданием, однообразным трудом и глухою тоскою. Он увидел совсем новых людей – мрачных, горячих, подвижных, ревущих страстью и восторгом, гибнущих в просторе мысли, торжествующих на квадратном метре в каменной нише в стене, ищущих праведную землю и находящих пустыню, бредущих по песку и набредающих на воду, уходящих в страны изуверов, меняющих тепло дома на ветер ночного пути... Люди шли перед Крейцкопфом не как масса, а как странники, нищие, как бродяги, бредущие с завязанными глазами. Крейцкопф неожиданно отметил: литература не знает счастья, а самое счастье, где оно есть, лишь предсказывает близкую беду и землетрясение души*» [Платонов 1978: 60].

Отдельные эпизоды действия, целый ряд катастроф и человеческих трагедий, причиненных строением «лунной бомбы», как и личный опыт, в последние минуты жизни инженера оправдывают мысль об опасности бесконтрольной работы ума: «*Среда электромагнитных волн, где я нахожусь, имеет свойство возбуждать во мне мощные, неудержимые, бесконтрольные мысли. Я не могу справиться с этим нашептыванием. Я не владею больше своими мозгами, хотя сопротивляюсь до густого пота*» [Платонов 1978: 64]. Сообщения, свидетельствующие о «неестественном» духовном состоянии инженера, его выход в космическую сферу, установление прямого контакта со вселенной, обозначают конечную станцию поисков человека найти «исход себе». Однако последние слова героя показывают его «миссию» уже в другом плане: в своем «завещании» Крейцкопф напоминает земному человечеству о его ограниченности знаний о мире, о возможности катастрофы не в материальных, а в каких-то других измерениях: «*Скажите же, скажите всем, что люди очень ошибаются. Мир не совпадает с их знанием. Видите или нет вы катастрофу на Млечном Пути: там шумит поперечный синий поток. Это не туманность и не звездное скопление...*» [Платонов 1978: 64].

Таким образом, в прозе Платонова начиная со второй половины 20-х годов «событие мысли» корректируется «событием жизни», отвлеченная идея бессмертия подвергается сомнению в опыте конкретных переживаний героев, к которым относятся переживание трагизма смерти, потеря

inslav

личностных качеств, материального и духовного обоснования человеческого существования. В зрелом творчестве писателя «образ, проект, событие» сливаются воедино в смысловой и поэтической структуре произведения, отражающей «постоянные и однообразные идеалы» автора, коренящиеся в его неизменном утопизме. Однако вера в возможности «выполнения существования» выражается уже не в овеществлении мысли в космических масштабах, а в утверждении неразделимости материальных и духовных начал в творческих начинаниях человека, что одновременно является и «утверждением жизни на Земле». Об этом свидетельствует, например, концовка рассказа «Эфирный тракт»: «*Мама. Я счастлив и кое-что постиг. Конец моей работы близок. Только бродя по земле, под разными лучами солнца и над разными недрами, я способен думать. Я теперь понял отца. Нужны внешние силы для возбуждения мыслей. Эти силы рассеяны по земным дорогам, их надо искать и под них подставлять голову и тело, как под ливни*» [Платонов 1978: 196].

В произведениях Платонова 1930–40-х годов «вещественный» характер существования появляется уже в другом плане. Параллельно с этим в центре авторского внимания чаще всего оказываются женские и детские образы. Проблема смерти и бессмертия занимает писателя не менее, чем на раннем этапе творчества, однако герои этих произведений ищут «тайны смерти» уже в другом измерении – не в космической сфере, а своем интимном микромире хотят познать смысл жизни. В этом отношении ключевым рассказом можно считать «Железную старуху», где «вещество существования» демонстрируется как в обыкновенной естественной, природной среде ребенка, так и в детском сознании, определяемом комплексом импульсов со стороны реальности и «магическим» миром сновидений. Мальчик, желающий познать тайну всего живого и неживого и иметь личное, непосредственное отношение к самым элементарным «вещам» мира, хочет вступить с ними в диалог, неуклонно повторяя вопрос: «Ты кто?». Однако мир не «отвечает» ему: «*Шумели листья на дереве; в них пел ветер, идущий по свету. Маленький Егор сидел под деревом и слушал голос листьев, их кроткие, бормочущие слова. Егор хотел узнать, что означают эти слова ветра, о чем они говорят ему, и он спрашивал, обращая лицо к ветру: – Ты кто? Что ты мне говоришь? Ветер умолкал, будто он сам слушал в это время мальчика, а потом снова медленно бормотал, шевеля листья и повторяя прежние слова. – Ты кто? – спросил еще раз Егор, не видя никого. Никто ему не ответил боле; ветер ушел, и листья уснули*» [Платонов 1985: 84]. У мальчика наяву не осуществляется диалог с миром, с живыми существами; перспективы познания «другого» открываются для него в ночной встрече с железной старухой: «*– Ты кто? – спросил Егор. – Ты старуха? – Старуха, – сказала старуха. – А ты железная?.. Мне нужна железная. – Зачем я тебе? – спросила железная старуха. – Я хочу тебя увидеть – ты кто, ты зачем? – говорил Егор. – Помирать будешь, тогда скажу, – ответил голос старухи. – Скажи, я помру, – согласился Егор и взял комок*

inslav

глины в руку, чтобы залепить глаза старухе и осилить ее» [Платонов 1985: 88].

Образ железной старухи нельзя считать просто «аллегорией смерти», данная фигура осмысляется, скорее всего, в мифологическом плане, в контексте демонологических представлений и платоновских поисков «овеществления» идей, связанных с проблемой органичности бытия. Железная старуха «воплощает судьбу человека в ее завершенности, она не что иное, как постоянно присуствующая в мире смерть, которая во тьме ночи подкарауливает живых» [Sarnyai 2010: 146]: « – *Мама, а кто она? – А я не знаю, я слыхала, а сама ее не видала. Люди говорят, что судьба, что ль, или горе наше ходит. Вырастешь, сам узнаешь. – Судьба, – промолвил Егор, не зная, что она означает. – Вырасту еще чуть-чуть и поймаю железную старуху...*» [Платонов 1985: 89]. «Егор не отказывается от того, чтобы когда-нибудь еще раз сделать попытку понять существо старухи, т. е. сущность смерти, и с новой силой принять бой с ней. Однако все это объясняется не только детской чистотой или наивностью мальчика, но и той <...> беспокойной человеческой природой, которая никогда не перестает стремиться к познанию смерти, чтобы этим победить ее» [Sarnyai 2010: 150]. Гарантия бессмертия в превращении материального в духовное и обратно возникает в детском воображении, в «жизненной программе» ребенка, обещающей восстановление «здорового единства» мира: «*„И до старухи дознаюсь – сам стану железным стариком!“ Егор остановился в сенях и задумался: „Это я нарочно буду железным, чтоб старуху напугать, пускай она околеет. А потом я железным не буду – не хочу, и опять буду мальчиком с матерью“*» [Платонов 1985: 90].

В «онтологической гносеологии» Платонова художественное оформление идеи познаваемости мира претерпевает значительные метаморфозы. В то время как в ранних, «научно-фантастических» рассказах эта идея репрезентируется в «овеществленной мысли» интеллектуальных героев, в образах поздних рассказов – пропитанных естественностью «чистого» детского мышления, пластичностью мифологических мотивов и известным платоновским лиризмом, – она воплощается в «овеществлении веры и надежды» в побеждаемости самого сильного врага бытия – смерти.

ЛИТЕРАТУРА

Бальбуров 1999 – *Бальбуров Э. А.* «Художественная гносеология» Андрея Платонова в свете философских исканий русских космистов // Гуманитарные науки в Сибири. 1999. № 4. Интернет – www.philology.ru/literature2/balburov-99.

Баршт 2009 – *Баршт К. А.* Космологический диегесис Платонова. Теория эфира, времени и пространства в произведениях писателя и современной ему естественнонаучной мысли / Diesseits und jenseits der Utopien. Andrej Platonov – ein Autor zwischen allen Stühlen // Wiener Slawistischer Almanach. Band 63. München; Wien, 2009.

Геллер 1982 – *Геллер М. Я.* Андрей Платонов. В поисках счастья. Paris, 1982.

inslav

Грякалов – *Грякалов А. А.* Русский космизм и философия события (Образ – Проект – Событие). Интернет – www.credonew.ru/content/view/718/32/.

Злыднева 2006 – *Злыднева Н. В.* Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006.

Желнина – *Желнина М. А.* Паровозы в прозе Андрея Платонова. Интернет – www.proletcult.narod.ru/platonov.

Платонов 1978 – *Платонов А. П.* Лунная бомба. Эфирный тракт // Платонов А. П. Избранные произведения в 2 т. Т. 1. М., 1978.

Платонов 1985 – *Платонов А. П.* Железная старуха // Платонов А. П. Собрание сочинений в 3 т. Т. 3. М., 1985.

Платонов 1989 – *Платонов А. П.* Живя главной жизью. М., 1989.

Платонов 2004а – *Платонов А. П.* Сатана мысли. Потомки Солнца. Динамомашина // Платонов А. П. Сочинения. Т. 1 (1918–1927), Книга первая: Рассказы, стихотворения. М., 2004.

Платонов 2004б – *Платонов А. П.* К начинающим пролетарским поэтам и писателям. У начала царства сознания // Платонов А. П. Сочинения. Т.1 (1918–1927), Книга вторая: Статьи. М., 2004.

Яблоков 2009 – *Яблоков Е. А.* Платонов и литература // Diesseits und jenseits der Utopien. Andrej Platonov – ein Autor zwischen allen Stühlen // Wiener Slawistischer Almanach. Band 63. München; Wien, 2009.

Sarnyai 2010 – *Sarnyai Cs.* Keresztvilágok. Szláv mitológia és orosz irodalom. Szeged, 2010.

inslav

Ч. Шарняи
(Сегед)

От чугунной печки до чугунного бога: перевоплощение культурного пространства и предметного мира в рассказе Е. Замятина «Пещера»

Среди литературных интерпретаций феномена метаморфозы в русской литературе выделяется рассказ Е. Замятина «Пещера», в котором обнаруживается тесная взаимосвязь метаморфозы человеческой личности с деструктивной метаморфозой Петербурга – топоса, который в традиционном дискурсе часто осмысляется как элементарная среда культуры. Наряду с этим, в контексте данных перевоплощений, получает особую роль метаморфоза предметного мира путем изменения вещественного и духовного статуса культурных реалий.

Общеизвестно, что «историко-биографическим» источником рассказа является зима 1917–1918 годов, хаотический период послеоктябрьских событий. Замятинский текст, однако, нельзя считать художественным отражением исключительно этих конкретных происшествий. В рассказе изображается гибель цивилизации и перестройка культурных феноменов, поэтому многие истолковывают произведение как литературное изображение регрессии, окончательной деградации. Данное утверждение оказывается верным, если речь идет только о гибели цивилизации.

Что касается культуры, дело обстоит несколько иначе. Согласно авторской концепции, культура должна сохраниться, даже если некоторые ее феномены с определенной точки зрения переосмысляются или терпят ущерб. Данное преображение феноменов культуры наиболее уловимо в сужении того культурного пространства, которое вместо топоса Петербурга – в литературной традиции часто осмысляемого как физическое воплощение самой культуры – ограничивается лишь внутренним пространством «черных, чем-то похожих на дома скал». Таким образом, место действия рассказа проходит через цепочку значимых метаморфоз: человеческие дома превращаются в холодные пещеры, т. е. в такой локус, который, как правило, в традиционном дискурсе осмысляется как арена смерти, символизирует Мир Преисподней и как место обитания мертвых душ отождествляется с адом [Jelképtár 1996: 33]. Тем самым замятинский образ «домов-пещер» связывается с представлениями русской фольклорной традиции, где ад «может предстать в виде постройки», в том числе дома [Криничная 2004: 953]. В некоторых таких нарративах «дом с высокой лестницей изображается как некое промежуточное пространство, откуда умершие идут „муки

inslav

отбывать“» [Криничная 2004: 954]. Данный момент отсылает нас к эпизоду воровства в замятинском тексте, когда главный герой рассказа, Мартин Мартиныч именно на «высокой лестнице» принужден совершить свой «грех», которым начинается его покаяние (об этом см. ниже).

Параллельно с этим мотив ухода от внешнего мира в глубь «пещер» реализирует метафору «герметически замыкающегося в себе пространства», что уже само по себе придает пространственной структуре рассказа определенный инфернальный характер – даже независимо от изначальных семантических значений самого понятия пещеры: «Переживания, связанные с внутренними пространствами, – пишет Корнелия Фараго, – создают интересный парадокс, который можно определить следующим образом: душевное пространство – не что иное как «замкнутая безграничность», то есть такая сомкнутость, в которой присутствуют открытые структуры. А дефицит открытых структур, «герметически замыкающееся в себе пространство» говорит о невозможности существования в нем. В определенных семиотических ситуациях виды пространства, в которых невозможно действие двунаправленных векторов внутрь и наружу, выхода и входа, становятся метафорой отделенности, местом страдания и связываются с семантическим кругом рабства» [Faragó 2005: 5].

В рассказе Замятина культурная традиция, которая вытесняется из культурного пространства города внутрь замкнутых, изолированных пещер, подобным же образом подвергается закономерным метаморфозам. Данный процесс культурного преображения отражается как на вещественной среде, так и на мышлении и мотивации человека как носителя культуры. В то время как цивилизация приходит в упадок, культура, сохраняя свои витальные силы, словно возвращается к своему первоначальному, архаическому состоянию. Иначе говоря, такая перестройка традиции в рассказе представляет собой не столько некий упадок, сколько определенное возвращение к первоистокам культуры, когда большинство реалий прежней повседневной жизни приобретает новое значение благодаря обретению духовно-ритуальной функции, коренящейся одновременно в духовных и материальных измерениях: «*Красного дерева письменный стол; книги; каменновековые гончарного вида лепешки; Скрябин опус 74; утюг; пять любовно, добела вымытых картошек; никелированные решетки кроватей; топор; шифоньер; дрова. И в центре всей этой вселенной – бог, коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный пещерный бог: чугунная печка*» [Замятин 1989: 323]. В данном перечислении мы находим в основном те культурные реалии, которые наряду со своей практической функцией обладают духовным значением или наоборот, некоторые предметы, раньше обладавшие выраженным духовным содержанием, получают статус обыкновенного реквизита. В этом явлении ощутимо вырисовывается характер преображения культурных феноменов в зависимости от конкретного духовного фона, и тем самым указывается на природу возникновения новой системы ценностей. В этом смысле как книги могут стать

inslav

«каменновековыми гончарного вида лепешками», так и опус Скрябина или «красного дерева письменный стол» – в прошлом место духовного творчества. Они сохраняют свое изначальное, постепенно исчезающее содержание только в самых глубинах памяти. Параллельно с этим обретают новое значение «пять картошек», которым как будто уготовано стать жертвенной пищей, «любовно, добела вымытой». «Топор» как важный инструмент и вместе с тем объект «культа» схожим образом возвращается к своей первоначальной семантике: из привычного повседневного орудия труда он вновь становится атрибутом «богов», ритуальным средством кормления дарующего жизнь огня – чугунного бога. В этом коде «дрова», подобно «добела вымытым картошкам», обретают сакральное значение: по функции они также имеют отношение к обеспечивающей жизнь ритуальной пище, которая, однако, уже предназначена не для человека, а для «богов», будучи неким «искупительным» жертвоприношением, залогом умиротворения «чугунного бога». Тем самым «чугунный бог» рассказа становится похожим на богов доисторических культов: в нем воплощается жадное пещерное божество, вновь и вновь требующее новой жертвы, милость которого зависит от количества жертв, в то время как их отсутствие приводит его в состояние равнодушия к судьбе человека: «*Равнодушно задремывает чугунный бог*» [Замятин 1989: 329]. Этот «жадный пещерный бог» как будто требует не только «материальных» жертв: он беспощадно пожирает самое важное проявление индивида – слова, т. е. физическое воплощение человеческой мысли и памяти. Об этом свидетельствует эпизод сжигания писем, которые были той единственной реалией, в которой еще сохранились остатки живой мыслящей личности. Уничтожение писем таким образом превращает культурную память в «tabula rasa»: «*Чугунный бог милостиво загудел, пожирая пергаментно-желтую, голубоватую, белую бумагу писем. <...> Тихо пожирая бессмертные, горькие, нежные, желтые, белые, голубые слова – тихонько мурлыкал чугунный бог*» [Замятин 1989: 329]. В этом смысле рассказ воспроизводит картины архаических времен не только в экзистенциальном, а в первую очередь в духовном плане. Поэтому большинство представленных здесь метаморфоз нельзя считать бесповоротным процессом регресса, так как «анимистический» культ дарующего жизнь чугунного бога или наличие – пусть даже переосмысленной – моральной системы ценностей, скрывают в себе возможность возрождения культуры и, тем самым, ее носителя.

В рассказе «цивилизационное» время – после его прекращения – уступает место определенному «культурному» времени, которое коренится в сакральности. Данное явление отсылает к архаическому пониманию структуры времени, когда последнее исчисляется в соответствии с циклическими изменениями в природе. Таким образом, периодизация времени действия рассказа в конечном итоге ближе к традиционному народно-православному календарю: «*На покров Мартин Мартиныч и Маша заколотили кабинет; на казанскую выбрались из столовой и забились в спальне.*

inslav

Дальше отступать было некуда; тут надо было выдержать осаду – или умереть» [Замятин 1989: 323].

В русском народном календаре Покров (1 / 14 октября) представляет собой важный осенний праздник, который отмечает начало зимы и, как правило, связывается с выпадением на землю снега и наступлением морозов: «На Покров земля снегом покрывается, морозом одевается» [Праздник 2002: 434]. Праздник иконы Казанской Божией Матери (22 октября / 4 ноября) в народном календаре играет сходную роль [Некрылова 2007: 533]. Но главная общность двух праздников кроется в их функции: в народной культуре к этим двум срокам – и в первую очередь к Покрову – относится начало подготовки дома к зиме, когда крестьяне чинят избу, затыкают щели и начинают топить печь [Праздник 2002: 438]. В рассказе именно эти праздники играют определяющую роль в структурировании времени, но в данном случае прагматический и сакральный процесс приготовления к празднику сочетается с его бытовой стороной или даже вытесняется ею. Тем самым Замятин, по-видимому, возвращает данным праздникам их первоначальный смысл, т. е. в их толковании опять становится доминантной их первичная роль, связанная со стратегиями выживания[1]. В связи с этим представляет интерес мотив дров или, вернее, мотив отсутствия дров, который является ключевой проблемой как в фольклоре, так и в рассказе. По свидетельству фольклорных источников, в день Покрова можно было обеспечить тепло в доме, даже если дров было слишком мало: для этого хозяйками у печи произносились определенные заговоры: «Покров, натопи избу без дров» [Праздник 2002: 438].

Помимо отмеченного, важную роль в формировании мифопоэтической структуры рассказа сыграли представления, заимствованные из русской народной демонологии. Так, характерен образ «мамонтейшего мамонта», который в рассказе представляет собой, с одной стороны, разрушающую стихию, а с другой – демоническое воплощение холода и мороза[2]. В замятинском образе мамонта материализуется всеобщее безличное зло, хаос, раздавливающий все и вся: «*Легкий ледяной сквознячок сдувает из-под ног белую пыль, и никому не слышная – по белой пыли, по глыбам, по пещерам, по людям на корточках – огромная, ровная поступь какого-то*

[1] Функция этих праздников в рассказе, как правило, рассматривается в филологических исследованиях по-другому. Их экспрессивное содержание воспринимается как способ отчуждения (в связи с элементарной бинарной оппозицией «городская / петербургская культура» – «первобытная /пещерная культура»). В связи с этим в исследованиях нет указаний на связь между их первоначальной религиозной функией и теми «ритуалами» (т. е. стратегиями выживания), которые именно в это время и в этом духе совершаются героями. Наоборот: исследователи предполагают некое «абсурдное противоречие» между ними (ср. [Baak 1981: 41]).

[2] Мамонт народной демонологии представляет собой огромное страшилище, которое, по народным рассказам, «ходнт под землей, как под водою» [Власова 2001: 328]. Важнейший атрибут демонологического персонажа мамонта – его постоянное движение, вызывающее землетрясения и наводнения: «Мамонт наделяется особой разрушительной (и созидательной) силой. Одним своим движением он изменяет лаидшафт, прокладывает русла рек и т. п.» [Власова 2001: 329].

inslav

мамонтейшего мамонта» [Замятин 1989: 330]. Замятинский мамонт, таким образом, вводится в семантический круг «петербургского мифа» именно в связи с эсхатологическим содержанием последнего: «Эсхатологичность Петербурга сама по себе если и не предполагает с необходимостью, то в сильной степени способствует не только связи с темой смерти, гибели, но и с образами носителей этого гибельного начала, насельниками темного пространства смерти, преисподней или посланцами этого царства, носителями его духа, началом двоения, сомнительности, соблазна...» [Топоров 1995: 300]. Фигура постоянно передвигающегося мамонта в рассказе представляет собой ту безличную демоническую силу, которая – подобно фольклорному варианту – также коренным образом изменяет (петербургский) ландшафт, превращая его в арену гибели. Этим завершается эсхатологическая детерминация петербургского мифа – образ мамонта в конечном итоге воплощает в себе тот детерминистический фактор, который связан с «неотменимым концом» города: «Эсхатология петербургского мифа, принятая и усвоенная как неотменимый конец города, как и сформировавшееся <...> эсхатологическое сознание явно или неявно исходят из того, что семена, посеянные „в начале", в дни творения, дадут свои плоды „в конце", в дни распада и гибели. И эта судьба города предопределена „злыми" семенами того далекого „злого" начала. А зло состояло в нарушении законов природы, здравого смысла, человеческой жизни...» [Топоров 1995: 300]. Таким образом, наряду с демонологическими аллюзиями образ мамонта включается и в систему содержащихся в рассказе отсылок к библейскому тексту: появление мамонта актуализирует реминисценции, связанные с «пришествием» новозаветного апокалиптического «зверя»[3]. Помимо этого замятинский образ мамонта можно интерпретировать несколько по-другому, а именно как физическое воплощение холода или, вернее, его вещественное следствие: «*И неизвестно, кто трубит ночью на каменной тропинке между скал и, вынюхивая тропинку, раздувает белую снежную пыль; может, серохоботый мамонт; может быть, ветер; а может быть – ветер и есть ледяной рев какого-то мамонтейшего мамонта. Одно ясно: зима*» [Замятин 1989: 322–323]. Образ мамонта таким образом окончательно сливается с объятым холодом пейзажем и, как ни парадоксально, становится агентом динамизации статического (замерзшего) состояния мира. В этом раскрывается двойственная природа замятинского

[3] Подобные библейские реминисценции намечаются в связи с замятинским образом разрушенного Петербурга, напоминающего опустошенный Вавилон «Откровения Иоанна». Ср.: «*Март, а помнишь: моя синенькая комната, и пианино в чехле, и на пианино — деревянный конек — пепельница, и я играла, а ты подошел сзади... Да, в тот вечер была сотворена вселенная, и удивительная, мудрая морда луны, и соловьиная трель звонков в коридоре. А помнишь, Март: открыто окно, зеленое небо — и снизу, из другого мира — шарманщик? Шарманщик, чудесный шарманщик — где ты?*» [Замятин 1989: 326]. — «*С таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его. И голоса играющих на гуслях и поющих, и играющих на свирелях и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества, и шума от жерновов не слышно уже будет в тебе*» (Отк. 18, 21).

inslav

мамонта: в нем воплощается не только разрушительная, но, в некотором смысле, и та созидательная стихия, которая уже содержит в себе некое зерно изменений или, по крайней мере, гарантию возможности изменений[4].

В особом хронотопе рассказа в мифологическом коде осмысляются и метаморфозы, происходящие с самим человеком. Человек в некотором смысле лишается личностных свойств и возвращается к тому архаическому состоянию, которое представляет собой скорее мир инстинктов, нежели человеческой духовности. По мере преобразования культурного и экзистенционального пространства он становится похожим на первобытного человека: «*Дверь открыл сам Обертышев, в перетянутом веревкой пальто, давно не бритый, лицо – заросший каким-то рыжим, насквозь пропыленным бурьяном пустырь. Сквозь бурьян – желтые каменные зубы, и между камней – мгновенный ящеричный хвостик – улыбка*» [Замятин 1989: 324]. Параллель с первобытным человеком явно направлена на раскрытие сути превращения Обертышева, одного из героев рассказа. Данное превращение не ограничивается регрессивной метаморфозой внешних черт персонажа: его личность постепенно утрачивает индивидуальные качества как в душевно-духовном, так и в моральном плане. Поступки Обертышева постепенно становятся мотивированными исключительно инстинктами, желанием остаться в живых любой ценой, что свидетельствует о моральном падении героя, совершенно лишенного чисто человеческих чувств – сострадания и жалости. Превращение Обертышева в сгусток инстинктов, его неутолимое желание выжить ценой чужой гибели в конечном итоге может восприниматься как его перерождение в зверя, что наглядно подтверждается уже самым именем героя. В русской мифологической традиции обертышем называют злое демоническое существо – волка-оборотня [Власова 2001: 367]. К такому пониманию обертыша отсылает и семантика слова: с одной стороны, мы видим глагол «обернуться», т. е превратиться в кого-либо, с другой стороны, здесь слышится слово «обертка», т. е. то, во что можно завернуть. Этимологическая символика фамилии Обертышева, таким образом, призвана усилить связанные с героем демонологические аллюзии: Обертышев безвозвратно вступает на путь превращения в зверя, озверения, а заодно с ним и его семья, которая скорее напоминает звериную стаю, нежели человеческое общество: «*В столовой – обертышевская самка и трое обертышат; самка торопливо спрятала под салфеткой миску: пришел человек из другой пещеры – бог знает, вдруг кинется, схватит*» [Замятин 1989: 324]. Существо Обертышева определяют такие атрибуты оборотня, как уподобленные бурьяну волосы, сверкающие глаза и огромные зубы: «*Желтые каменные зубы сквозь бурьян, желтые зубы – из глаз, весь Обертышев обрастал зубами, все длинее зубы*» [Замятин 1989: 325].

В то же время все сказанное о звериной, регрессивной метаморфозе

---

[4] Все это соответствует амбивалентной природе мамонта народной демонологии, который нередко является представителем созидательной стихии, так как в народном мировосприятии эти два начала, как правило, часто переплетаются и относятся к одному и тому же мифологическому персонажу (ср. змей, леший и т. п.).

inslav

приложимо только к Обертышеву, но не относится к главным героям рассказа – Мартину Мартинычу и Маше, особенно если иметь в виду мотивацию их мыслей и поступков. Поэтому аллюзии с первобытным человеком действуют только в случае с Обертышевым, в то время как в связи с Мартином Мартинычем автор актуализирует другую, онтологическую традицию – библейскую: «*Вдруг – свет: ровно десять. И не кончив, зажмурился Мартин Мартиныч, отвернулся: при свете – труднее, чем в темноте. И при свете ясно видно: лицо у него скомканное, глиняное (теперь у многих глиняные лица – назад к Адаму!*» [Замятин 1989: 324]. Таким образом, Мартин Мартиныч с его «глиняным лицом» становится похожим не столько на первобытного человека, сколько на библейского первочеловека, которого Бог сотворил из глины. Данный момент в конечном итоге содержит в себе гарантию возрождения человека, или хотя бы возможность его морально-духовного обновления.

В соответствии с этим можно предложить иную интерпретацию ключевого поступка в сюжете рассказа – воровства. Такой поступок – с точки зрения как и библейской, так и общественной морали – определенно представляет собой грех. В данном случае, однако, этот взгляд оказывается вторичным и воровство воспринимается как добровольное жертвоприношение, которое мотивировано любовью и чувством моральной ответственности перед другим человеком. В то же время, благодаря одновременному существованию «внешней» (безличной) и «внутренней» (личностной) систем ценностей, все это приводит человека к такой тяжелой моральной дилемме, что возникает душевная травма, разлад с самим собой: «*В узенькой клетке между двух дверей протянул руку, нащупал – полено, и еще, и еще... Нет! Скорей выпихнул себя на площадку, притворил дверь. Теперь надо только прихлопнуть поплотнее, чтобы щелкнул замок... И вот – нет силы. Нет силы прихлопнуть Машино завтрта. И на черте, отмеченной чуть приметным пунктирным дыханием, схватились насмерть два Мартин Мартынича: тот, давний, со Скрябиным, какой знал: нельзя – и новый, пещерный, какой знал: нужно. Пещерный, скрипя зубами, подмял, придушил – и Мартин Мартиныч, ломая ногти, открыл дверь, запустил руку в дрова... полено, четвертое, пятое, под пальто, за пояс, в ведро – хлопнул дверью и вверх – огромными, звериными скачками*» [Замятин 1989: 325].

Подобная жертва описывается в эпизоде, когда Мартин Мартиныч уступает «синий флакончик» своей жене, ведь содержимое «флакончика» – смертельный яд – является единственным способом избавления от страданий и мук. Назначение данного фрагмента состоит в том, что возможность избавления от страданий, т. е. самоубийство – как моральная дилемма – осмысляется не как «смертельный грех», а в первую очередь как некое «спасение». Отдать другому «синий флакончик» в этом смысле означает не что иное, как отказ от личного спасения. Таким образом, Мартин Мартиныч, предоставляя спасение своей жене и тем самым обрекая себя на дальнейшие страдания, следует примеру подвига Христа, принося себя в жертву. Тем самым мотив «синего флакончика» тесно связан с системой

inslav

библейских слоев замятинского текста, вызывая ассоциации с новозаветной чашей. Смертельный яд – как ни парадоксально – в этом смысле становится единственным залогом бессмертия, как указывает на это реакция самой героини, получившей «флакончик»: «*Она сбросила одеяло, села на постели, румяная, быстрая, бессмертная – как тогда вода на закате, схватила флакончик, засмеялась*» [Замятин 1989: 329]. Данное семантическое поле усиливается тем, что эту «горькую чашу» Маша-Мария получает в ожидании своих именин. Грядущая смерть Маши-Марии, таким образом, еще более интенсивно ассоциируется с главными событиями евангельской истории. День именин, а тем самым и день смерти Маши-Марии Замятин ассоциативно связывает с двумя вышеупомянутыми праздниками Девы Марии, которые играют основную роль в структурировании времени действия рассказа. Своеобразное «успение» героини, принявшей яд отсылает к важнейшему христианскому празднику – Успению Богородицы, чем еще раз подчеркивается живое присутствие культурной традиции.

Подводя итоги, можно констатировать, что в рассказе Замятина конкретные исторические события посредством мифологических и историко-культурных аллюзий подвергаются переосмыслению, получая более обобщенный смысл и тем самым расширяя семантическое поле отдельных явлений культуры. С этой точки зрения именно мотив метаморфозы приобретает особое значение: он становится инструментом структурирования повествования. Трансформация традиционного культурного топоса Петербурга или перевоплощение самого человека осмысляются в соответствии с многослойными метаморфозами предметного мира, от изменения вещественного и духовного статуса культурных реалий.

ЛИТЕРАТУРА

Власова 2001 – *Власова М. Н.* Русские суеверия. СПб., 2001.

Замятин 1989 – *Замятин Е. И.* Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания. Кишинев, 1989.

Криничная 2004 – *Криничная Н. А.* Русская мифология: Мир образов фольклора. СПб., 2004.

Некрылова 2007 – *Некрылова А. Ф.* Русский традиционный календарь. СПб., 2007.

Праздник 2002 – Русский праздник. Праздники и обряды народного земледельческого календаря. СПб., 2002.

Топоров 1995 – *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы». (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Baak 1981 – *Baak J. J. van.* Zamjatin's Cave. On Troglodyte Versus Urban Culture, Myth, and the Semiotics of Literary Space. Groningen, 1981.

Faragó 2005 – *Faragó K.* Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai. Novi Sad, 2005.

Jelképtár 1996 – *Hoppál M., Jankovics M., Nagy A., Szemedám Gy.* Jelképtár. Budapest, 1996.

inslav

Н. А. Фатеева
(Москва)

Функции вещественных деталей в прозе В. Набокова

В статье «Манифест реизма» [Словарь 2003: 346–350] из «Проективного философского словаря» М. Н. Эпштейн выделяет особую науку «реалогию», которую определяет так: «**Реалогия** – *это и есть наука о вещах как формообразующих единицах пространства, границах его смыслового членения, через которые выявляется его ценностная наполненность, культурно значимая метрика* (подобно тому, как история выявляет ценностную наполненность времени в смысловых единицах событий)». По мнению Эпштейна, «**реалогия** включает в себя поэтику, антропологию, культурологию, семиотику, теологию единичных вещей – не их текстуальных следов или визуальных образов, а их собственного предметного бытия, как отдельных явлений» [Словарь 2003: 346–350].

Важным мне кажется и то разграничение, которое вводит Эпштейн между «предметом» и «вещью»: «Предмет» требует в качестве дополнения неодушевленного существительного, а «вещь» – одушевленного. Мы говорим «предмет чего?» – производства, потребления, экспорта, изучения, обсуждения, разглядывания... но: «вещь чья?» – отца, сына, жены, подруги, попутчика» [Словарь 2003: 346–350].

Кстати, в отличие от М. Н. Эпштейна, этого разграничения совсем не проводит С. В. Кекова в статье «Метафизика вещи в художественном мире В. Набокова». Она, наоборот, пишет, что «без преувеличения можно сказать, что вещь, предмет для Набокова – это одна из категорий его поэтики; набоковский предмет теряет свою подчиненную роль и наряду с человеком может стать героем произведения, как, например, особым героем становится ключ в романе „Дар“» [Кекова 2000: 37–44].

Мне, конечно, более близко разграничение М.Н. Эпштейна, потому что образ героев как раз формируется в соответствии с его вещным миром, и каждая вещь в мире Набокова «именная». В этом смысле очень интересна диссертация Д. В. Гусевой «Метафорические конструкции с номинациями вещей в русскоязычной прозе В. Набокова» [Гусева 2008], выполненная под руководством профессора М. А. Дмитровской. В этой диссертации наглядно показывается, что основным приемом «метафоризации» вещи является ее уподобление человеку или животному.

Более того, вещи для Набокова и его героев приобретают особую модальность «оживления» в памяти. Так, воспроизводя в «Даре» воображае-

inslav

мую рецензию на свои стихи (быть может, написанную даже особой женского пола), любимый герой Набокова Федор Годунов-Чердынцев называет главным достоинством своей лирики «*поэтическую опись вещей*», среди которых протекало его детство. Она включала шкапы, абажуры ламп, парту, литографии на стенах, тахту, потерянный и найденный мяч и др. Покидая же нелюбимую обитель и переезжая на другую квартиру, Федор Константинович, наоборот, с жалостью отмечает, что «в лучшем уголку души мы чувствуем жалость к вещам, *которых собой не оживили*, едва замечали, и вот покидаем навеки. Этот *мертвый уже инвентарь не воскреснет потом в памяти*: не пойдет вслед за нами постель, неся самое себя...» [3, 130][1].

Кстати, надо отметить, что предметы мебели, а особенно «кушетка» и «постель» приобретают особую значимость в мире Набокова, так как именно они являются локусами, где героев настигают порывы «стихотворчества». Эти предметы у писателя способны сами создавать метафорическое пространство вокруг себя, наделяя его способностью к сотворчеству или подражанию. В книге «Память, говори» Набоков, изображая процесс создания стихов, пишет о себе, что «в плане телесном мои усиленные труды отмечало множество невразумительных действий и поз – хождение, сидение, лежание» [Набоков 1999: 506], однако чаще всего Набоков впадал в поэтический транс и свой «личный туман» именно на кушетке. Многие герои Набокова испытывают в постели необычные состояния. Так, Ганин, герой «Машеньки», когда лежит в постели, ощущает себя «словно на волне воздуха»: «постель будто отталкивается изголовьем от стены ... и вот тронется, поплывет через всю комнату в него, в глубокое июльское небо» [1, 56] (см. также [Аверин 1999: 159–160]). Герой же «Приглашения на казнь», Цинциннат ощущает себя в постели, как на лодке, что мотивируется моментами его поэтического озарения.

В то же время глубоко поэтическое всегда соседствует у Набокова с пародией и буквально «растворено» в ней. Так, любимая для писателя «кушетка» или «постель», включаясь в образные контексты, иррадиирует образное пространство вокруг себя, наделяя его способностью к творческому подражанию. А именно, мысли Федора подобно ему укладываются «на ночь» (*Когда же он лег в постель, только начали мысли укладываться на ночь,* и сердце погружаться в снег сна (*он всегда испытывал перебои, засыпая*), Федор Константинович рискнул повторить про себя недосочиненные стихи, – просто, чтобы еще раз порадоваться им перед сонной разлукой [3, 51]), но далее иносказательный план развивается в том направлении, что место зарождения замысла само приобретает признаки текста: ср. *Постель обратилась в пародию постели* [3, 141]. Получается, что «по-

[1] Тексты Набокова преимущественно цитируются по изданию: Набоков В. В. Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1990 с указанием тома и страницы. В случае ссылок на другие издания даются точные библиографические сведения. Все шрифтовые выделения в тексте – мои. *Н. Ф.*

inslav

стель» порождает вокруг себя зону семантических преобразований, связанных с самим процессом творения текста – от возникновения мысли (в утробе постели) до ее «укладывания» и почти что реального соприкосновения с самой «постелью» за счет обратного действия мысли на действительность (т.е. внесения в ситуацию пародийного элемента).

Вещи у Набокова оказываются и текстуальными «уликами». Так, основной ошибкой, которая преследует героя «Отчаяния», «уликой», на которую он попался, оказывается «палка Феликса», оставленная им на месте преступления. В английском варианте «Отчаяния» – «Despair» (1966) слово S-T-I-C-K (палка) вступает со словом mistake (ошибка) в отношение звуко-семантического притяжения, что усиливает их взаимосвязь в композиционной структуре текста (см. также [Grayson 1977; Tammi 1985]). В то же время «палка» связана у Набокова с его любимым семантическим полем «остроты зрения» художника-творца. И в конце концов оказывается, что и неудача криминального романа Германа – главного героя «Отчаяния» – кроется как раз в том, что портрет, который рисует с него художник, остается долгое время «без глаз», в то время как «палка Феликса», подчиняясь «оптическому фокусу» Набокова, оказывается с «глазком». Так он сам понимал «мошенничество, возведенное в колдовство» [Беседа 1996: 60].

В своем позднем романе «Пнин» Набоков расшифровывает «оптический фокус» своей «палки»: «Пнин очень медленно показывал, как в международном жесте «потрясания перстом» полуповорот, легкий, как фехтовальный изгиб запястья, преобразует торжественное русское указание ввысь – «Судия Небесный все видит!» – в немецкое изображение палки – «Ты свое получишь!» [Набоков 1999: 186]. Таким образом, набоковская палка выступает то как «перст указующий», то как «перст карающий»: Герман вспоминает Феликса «указывающего палкой», и это означает, что преступление будет раскрыто и Герман не избежит наказания.

Игра на противоположности смыслов одной и той же вещи – вообще отличительное свойство парадоксального поэтического мышления Набокова. Недаром глубина сюжетной линии его романа «Отчаяние» (1932) построена на интертекстуальной игре с афористическим высказыванием Ф. Достоевского – «*...психология, господа, хоть и глубокая вещь, а все-таки похожа на палку о двух концах*». И найденная на месте преступления «палка Феликса» (букв. ‘палка счастливого’) становится у Набокова, как и в «Преступлении и наказании», «*уликой о двух концах*», порождающей «отчаяние» пишущего героя.

Из слов, которые автор «Отчаяния» предлагает паронимически разложить, подобно пасьянсу, из слова «**палка**» (*пал, лак, кал, лампа*), обращает внимание последнее. Оно возвращает к началу романа: «Мне стоило большого усилия *зажечь лампу*, и вставить *новое перо*, – старое расщепилось, согнулось и теперь смахивало на *клюв хищной птицы*. Нет, это не муки творчества, это – совсем другое» [3, 334]. Затем уже в романе «Дар» На-

inslav

боков раскроет источник этого интертекстуального «освещения» и своей «**пляски** пера», паронимичной «**палке**»: «Достоевский всегда как-то напоминает комнату, в которой днем горит **лампа**» [3, 283].

«Палка о двух концах» также срабатывает и в «Камере обскура». Макс, шурин Кречмара, встретив Горна в первый раз, хочет ударить его «палкой», так как тот стоит на его пути и мешает увести Кречмара к умирающей дочери. В конце же романа, когда Макс обнаруживает голого Горна, издевающегося над слепым Кречмаром, этот удар претворяется в жизнь. Причем, Макс ударяет карикатуриста палкой по голове «около уха», и в этом, видимо, срабатывает набоковский принцип симметрии: Горн может лишиться слуха, которым теперь только и живет Кречмар.

В то же время надо отметить, что в художественном мире Набокова существует иерархия вещных реалий, где верхний уровень занимают вещи-доминанты, играющие в произведениях текстообразующую роль, составляют многочисленные повторы, в отличие от вещей, которые раз появившись, исчезают потом бесследно. На присутствие в текстах Набокова вещей-доминант обращает внимание В. Б. Полищук в диссертации «Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова» [Полищук 2000]. Исследовательница считает, что в последних русскоязычных произведениях писателя окончательно формируются вещи-доминаты метатекста Набокова: это «кукла», с образом которой связана тема манекена, «зеркало», с которым связан мотив двойничества; «очки», создающие бинарную оппозицию «зрение/слепота» как в буквальном, так и в переносном смысле. В романах «Дар» и «Приглашение на казнь» эти вещи-доминанты дорастают до личных символов писателя, за которыми закреплён определённый метафизический смысл, отражающий интуиции Набокова о потусторонности [Полищук 2001: 99].

Д.В. Гусева в ранее отмеченном диссертационном исследовании к этим вещам-доминантам добавляет «карандаш», «часы», «книгу», «шахматы», которые вплотную связаны с темой языкового творчества. В этом смысле показательно, что в романе «Отчаяние» всю свою повесть Герман писал пером, но название он пишет именно карандашом, когда уже знает, что смерть его предрешена: *...и я улыбнулся улыбкой смертника и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово "Отчаяние"*»[3, 457].

В романе «Приглашение на казнь» карандаш также выполняет функцию текстообразующей детали. Геннадий Барабтарло отмечает, что в романе карандаш является «своего рода часовой стрелкой романа, указывающей его конец» [Барабтарло 1997: 441]. Цинциннат проводит в крепости девятнадцать дней, причем каждый новый день описывается в новой главе, а главы девятнадцатая и двадцатая посвящены последнему дню. В начале романа дается следующее описание карандаша: «На столе белел чистый лист бумаги, и, выделяясь на этой белизне, лежал изумительно очиненный *карандаш, длинный, как жизнь любого человека,* кроме Цинцинната,

inslav

и с эбеновым блеском на каждой из шести граней. Просвещенный потомок указательного перста» [4, 6]. В действительности, как замечает Г. Барабтарло, карандаш «в точности соизмерим с длиною остатка жизни Цинциннта в романе, иными словами, с длиною самого романа. <…> Карандаш тут как бы шест для замера глубины времени, длина которого уменьшается прямо пропорционально убывающему числу оставшихся неперевернутыми страниц. Всякий раз, как карандаш бывает заново очинен для обреченного узника, он, понятно, делается короче — и одновременно, и в той же самой доле, сокращается жизнь пишущего» [Барабтарло 1997: 442]. В конце романа мы узнаем, что *«карандаш, утративший стройность* и сильно искусанный, *покоился* на мельницей сложенных, стремительно исписанных листах» [4, 68]. Здесь в предикативной метафоре карандаш уподобляется покойнику, что предвещает будущую смерть героя. Цинциннат не догадывается, что на самом деле карандаш, которым он пишет каждый день, и есть предуготовленное для него орудие казни, так как в результате его применения создается роман, которому суждена жизнь после смерти Цинцинната.

Таким образом, ключевые слова-вещи порождают не только текст, но и своеобразный гипертекст романов Набокова. Так, в более ранних вещах писателя, таких, как, например, «Король, дама, валет» (1926) можно найти истоки развертывания более поздних его художественных текстов. А именно, здесь в самом начале текста мы находим описание вокзальных часов и их стрелки: *Огромная, черная стрела часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тугого толчка тронется весь мир: медленно отвернется циферблат,* ***полный отчаяния****, презрения и скуки….* [1, 115]. В этом смысле вполне закономерно, что позднее уже в романе «Отчаяние» тема времени тоже связана с вокзалом, поездом, а, значит, и жизненным путем героев. И хотя тут уже стрелка часов сравнивается с охотничьей собакой (*Поезд отходил в 10.10. Стрелка часов делала стойку, нацеливаясь на минуту, вдруг прыгала на нее, и вот уже нацеливалась на следующую* [3, 414]), центральная героиня романа Лида также оказывается «пиковой дамой», так и не разгаданной двойником пушкинского Германна. Далее раскрывается, что эта «стрелка» и есть стрелка самого повествования «Отчаяния»: «Ведь и тогда, *то есть в час, на котором остановилась стрелка моего рассказа*, я как бы остановился, медлил, как медлю сейчас…» [3, 429].

В этом смысле важны и сами обозначения времени на циферблате. Так, девятка вообще принадлежит к числу «счастливых» чисел Набокова, однако она может оказаться обманчивой (может оборачиваться шестеркой). Например, в «Машеньке» Ганин вспоминает, что «9 лет назад зародилось то счастье, тот женский образ», в реальности же, когда он просыпается для того, чтобы встретить Машеньку, стрелки на циферблате показывают «36 минут седьмого», т.е. 6.36; и герою все кажется «не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале» [1, 110]. И он

inslav

отказывается от своей любви: «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, – эти четыре дня были быть может счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем. И кроме этого образа, другой Машеньки нет, и быть не может» [1, 111].

В этом смысле вещи порождают особый способ развертывания набоковского текста, который подчиняется закону циклического времени, а не линейного, хотя все его герои набоковских романов стараются противостоять времени.

Одновременно «пишущие» герои Набокова стремятся противостоять и законам закрытого пространства. Не случайно Цинциннат часто ощущает себя не заключенным в камере, а плавающим на лодке или уходящим на глубину. Ср.: «Тут стены камеры начали выгибаться и вдавливаться, *как отражения в поколебленной воде*; директор зазыбился, *койка превратилась в лодку*. Цинциннат схватился за край, чтобы не свалиться, но *уключина* осталась у него в руке, – и, по горло среди тысячи крапчатых цветов, он *поплыл, запутался и начал тонуть*. Шестами, баграми, засучив рукава, принялись в него тыкать, поддевать его и *вытаскивать на берег. Вытащили*» [4, 31-32]. Когда же тюремщики вновь обращают Цинцинната к действительности, он фактически уподобляется рыбе, которую вынимают из воды, и она лопается. Поэтому пародийно-каламбурно звучат слова тюремного врача, обращенные к «вытащенному на берег» Цинциннату: «Дышите свободно». На самом деле эти слова не могут иметь прямого смысла, так как в заключении ничто «свободное» невозможно, кроме выхода в поэтическое пространство. И именно, помещая героя в воду, Набоков выводит его в это пространство «потустронности», сознательно, по мнению В. Александрова [Александров 1999: 127], используя «мифологические значения воды и путешествия как символы возрождения и прозрения».

Интересно, что, готовясь к свиданию со своей женой Марфинькой, герой желает вымыться в лохани, и в ожидании этого события садится за стол и пишет письмо к любимой жене о своей «гибельной любви». И в этот момент «стол» тоже оказывается как бы на плаву: «В ожидании воды Цинциннат сел за стол, стол сегодня немножко *колыхался*» [4, 34]. Когда лохань принесли, он вздыхает, как будто собирается броситься в воду. Но, даже оказавшись в койке, он «лежал и все *продолжал плыть*»[4, 37].

Однако для Набокова был важен не только сам процесс написания книги, но и ее результат. И книга для него – самая дорогая и близкая вещь. С одной стороны, она как будто живая. Так, в «Послесловии к “Лолите”» писатель отмечает, что у книги свои «манеры», «тайные точки», «внутреннее устройство», «своя нервная система», «подсознательные координаты ее начертания» [Набоков 1997: 88]. С другой стороны, книга похожа на дорож-

inslav

ный сундук: «Книга похожа на дорожный сундук, плотно набитый вещами. На таможне рука чиновника бережно встряхивает его содержимое, но тот, кто ищет сокровища, перебирает все до ниточки» [Набоков 2000: 135].

Книги могут быть и совсем материальными, и даже тяжелыми, когда, например, Федор Годунов-Чердынцев берет их в библиотеке: «Выписываемые книги приезжали в вагонетке по наклонным рельсам в глубине небольшого, как будто, помещения, где они ожидали выдачи, причем казалось, что там, на полках, лежит всего несколько томов, когда на самом деле там набирались тысячи. Федор Константинович обнимал свою порцию и, *борясь с ее расскальзывающейся тяжестью*, шел к остановке автобуса» [3, 180]. В то же время, взятые в библиотеке книги начинали сливаться у него в образ своей еще не написанной книги, и тут снова возникают текучие образы, связанные с водой, морем и лодкой: «С самого начала образ задуманной книги представлялся ему необыкновенно отчетливым по тону и очертанию, было такое чувство, что для каждой отыскиваемой мелочи уже уготовано место, *и что самая работа по вылавливанию материалов* уже окрашена в цвет будущей книги, *как море бросает синий отсвет на рыболовную лодку, и как она сама отражается в воде вместе с отсветом*» [3, 180]. По мере написания книга становится для Федора «все бесценнее», и начинает говорить с ним полноправным голосом: «Моросивший дождь казался ослепительной росой, счастье стояло в горле, радужные ореолы дрожали вокруг фонарей, и *книга, написанная им, говорила с ним полным голосом, все время сопутствуя ему, как поток за стеною*» [3, 190].

В связи с этими трансформациями более понятными становятся слова В. Набокова о преображении вещей, которые мы обнаруживаем в книге «Другие берега»: «Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» [4, 233].

ЛИТЕРАТУРА

Аверин 1999 – *Аверин Б.* Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова // Звезда. 1999. №4. С. 159–160.

Александров 1999 – *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

Барабтарло 1997 – *Барабтарло Г.* Очерк особенностей двигателя в «Приглашении на казнь» // В.В. Набоков: pro et contra. Т.1. СПб., 1997.

Беседа 1996 – Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом // Звезда. 1996. № 11.

Гусева 1998 – *Гусева Д.В.* Метафорические конструкции с номинациями вещей в русскоязычной прозе В. Набокова: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Калининград, 2008.

Кекова 2000 – *Кекова С. В.* Метафизика вещи в художественном мире В. Набокова / С. В. Кекова // Русская литературная классика XX века : Сб. науч. тр. Саратов :

inslav

Изд-во СГУ, 2000. С. 37–44. Электронная версия: http://ec-dejavu.ru/t-2/Thing-4.html#nabokov

Набоков 1990 – *Набоков В.В.* Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1990.

Набоков 1997 – *Набоков В.В.* О книге, озаглавленной «Лолита» // В.В. Набоков: pro et contra. Т.1. СПб., 1997.

Набоков 1999 – *Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода в пяти томах. Санкт-Петербург, Симпозиум, 1999. Т. 5.

Набоков 2000 – *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 2000.

Новые термины 2003 – Новые термины и понятия /Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. - СПб.: Алетейя, 2003. С. 346–350. Электронный вариант: http://www.veer.info/51/fs_realogy.html

Полищук 2000 – *Полищук В.Б.* Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова: Автореф. … канд. филол. наук / Рос. гос. пед. ун-т.- СПб., 2000.

Полищук 2001 – *Полищук В.Б.* Вещные реалии в прозе В. Набокова // Набоковский сборник: Искусство как прием. Калининград, 2001.

Словарь 2003 – Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. С. 346–350. Электронный вариант: http://www.veer.info/51/fs_realogy.ht

Grayson 1977 – *Grayson J.* Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford University Press, 1977.

Tammi 1985 – *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis. Helsinki. 1985.

inslav

Н. М. Куренная
(Москва)

Вещь в советской драматургии

«Столик с инкрустацией перестал быть просто редким столиком, – он словно исподтишка, четырьмя своими ножками норовил лягнуть революцию, – в нем было недоброе начало; рояль был слишком богат, занимал много места; в лакированных рамах, бюсте, люстре было самодовольство, очень опасное по нынешним временам, вещи приобрели новый смысл, в высшей степени им не свойственный: они стали опасны». Эти слова из повести А. Толстого «Милосердия!» (1918 г.) могут быть ключом к пониманию особого времени в истории России – кризисного, переходного, революционного. Менялось буквально все – общественная формация и язык, духовные и материальные символы, идеология и политика, исчезали одни социальные классы, рождались новые, складывался новый быт. Политически и экономически кардинально изменившемуся обществу предстояло, с одной стороны, создавать новые предметы, с другой же – отобрать и ввести в новый культурный контекст вещи из прошлых культурных эпох, сделать их «своими». Рождалась абсолютно новая картина мира, которая только начинала обретать свои особые ментальные контуры и наполняться новыми предметами.

В новом мировидении главную роль должна была сыграть соответствующая система ценностей, которая отвечала бы запросам, как было принято говорить, «рабочего класса и трудового крестьянства». В этой системе ценностей не было места мещанским идеалам и вкусам. Происходила сложная внутренняя трансформация, которую переживали все социальные классы. Наряду с этим протекал и другой процесс – процесс необходимой адаптации к новому режиму, постулирующему новые формы быта, в том числе и отношения к вещам. Этот процесс с чувством растерянности, удивления, приятия или неприятия пытались отразить в своих произведениях, в том числе и драматических, многие русские писатели.

Вещь в их произведениях представала то как маркер, то как символ разнообразных жизненных практик, то как знак. Смысл вещей и отношение к ним постоянно менялись – от бытовой аскезы в 20-е годы через постепенное наполнение нового быта разнообразными предметами – в 30-е, до обращения к старым дореволюционным предметным символам в послевоенный период.

Общеизвестно, что в драматургических произведениях каталог аксессуаров всегда очень короток, вещный набор ограничен в силу особенно-

inslav

стей жанра. Как правило, предметы и вещи, играющие соответствующую роль в идейном содержании пьес, обозначены прежде всего в ремарках. На них возложена важная роль воссоздания атмосферы и духа воображаемого автором времени. Вещи, выполняя функцию символов и знаков, углубляют содержание пьесы, способствуют наполнению и расширению характеров персонажей через отношение к предметам, поэтому так труден для авторов процесс их селекции. К тому же «понятность массам», особенно в первые годы существования советского государства, была необходимым, как правило, обязательным условием для любого художественного произведения. М. Гаспаров в одной из своих работ отмечал, что простота, привычность, свобода от сложных историко-культурных ассоциаций в художественном произведении воспринималось в советском обществе как большое достоинство [Гаспаров 1984: 258].

Для того чтобы быть понятным массам, необходимо было включать в драматургические произведения приметы знакомой «вещной» жизни, реалии повседневного быта. Через вещь, как части театральной декорации присутствующей на сцене, входили в сознание зрителей идеологемы нового времени, новый язык пропаганды, новые символы. К тому же «вещная деталь обладает способностью одновременно и характеризовать человека, и выражать авторское отношение к персонажу» [Есин 2003: 84]. Для нашего анализа были выбраны три пьесы, созданные в разные периоды истории советской литературы, точно и метко запечатлевшие свое время с его актуальными «болевыми точками», – «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Баня» В. Маяковского и «Илья Головин» С. Михалкова.

В пьесе «Шторм» (1924) В. Билль-Белоцерковский, несмотря на отсутствие у него драматургического опыта, умело «наталкивает» зрителя на осознание метаморфозы скупого интерьера из «реквизита» в предмет размышления и оценки окружающего мира. «Шторм» начинается с описания кабинета председателя укома (Уездного комитета партии): «Стол, вдоль стены стулья, железная печь. Небольшой, красный ковер на полу. Стол покрыт красной материей. На задней стене красное знамя… Под знаменем в виде треугольника, два портрета: Карл Маркс и Ленин». Такая меблировка как бы «репрезентирует общественный уклад ее владельца», выступает прежде всего в качестве социального знака [Чудаков 1992: 53], подчеркивает его особую значимость; это своеобразный образец убранства официального учреждения, существующего в тех или иных комбинациях до настоящего времени и превратившегося, по существу, в фоновое клише, где даже, казалось бы, случайные вещи, например, ковер революционного, жизнеутверждающего красного цвета наводит на мысль о характере власти, ее идеологического содержания. В то же время «случайность» красного ковра в эпоху гражданской войны в официальной пуританской обстановке кабинета подчеркивает еще не устоявшийся, эклектический характер новой власти. Описание кабинета «создает символический план» всей пьесы, вбирает в себя знаки и приметы новой власти – портреты вождей, красное знамя, красное сукно на столе. С другой же стороны – избыток

inslav

метафорического красного наводит на мысль о кровопролитии, невинных жертвах революции, которые в избытке показаны в пьесе, предопределяет ее последующее трагическое действие. Пьеса Билль-Белоцерковского «Шторм», представлявшая хронику событий, происходивших в уездном городе в годы гражданской войны, одной из первых в советской драматургии задала параметры своеобразной открытой рамы сценического пространства, которая вобрала в себя ранее не известные русской драматургии символические предметы реквизита и аксессуары.

На протяжении всего первого постреволюционного десятилетия власть методично вела усиленную борьбу с мещанством как наследием старого мира. В системе ценностей нового человека по замыслу пришедших к власти большевиков не было места накопительству, индивидуализму, дурному вкусу мещан, которые стояли на пути строительства нового общества с новыми идеалами. Коммунистическое руководство не было оригинальным в обличении мещанства, они продолжили дореволюционную борьбу отдельных деятелей культуры с мещанином и его миропорядком (вспомним хотя бы пьесу М. Горького «Мещане», а до этого символистов – Мережковского, Белого и др.). «Мещане из сословия превратились в литературных персонажей, а их имя – в обидную кличку для людей, далеких от политики и власти» [Берестов 2008: 25]. Историю термина «мещанство» Р. Иванов-Разумник ведет от Герцена, понимавшего под ним коллективную посредственность, умеренность и аккуратность, ненависть к яркой индивидуальности. Ленин продолжил хлесткие высказывания о мещанстве: «нравственное уродство мещан есть качество… совсем не личное, а социальное». Троцкий писал о низменной жажде обладания вещами, присущей мещанам [Троцкий 1926: 12]. Советская власть боролась за «бытовой аскетизм», преднамеренно или интуитивно взяв на вооружение хорошо знакомую простому народу христианскую заповедь Нового завета: «Не собирайте себе сокровищ на земли, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе… ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6: 19–21).

Естественно, что в период тотальной разрухи и нищеты лучшим объектом нападения в борьбе за бытовой аскетизм стал прежде всего мещанин, представлявший собой обобщенный образ врага, далекого от революционной борьбы и высоких идеалов нового общества. Правда, в 1920-е гг. эта борьба велась, как правило, на низком, бытовом уровне, но именно образ врага-мещанина предвосхитил более поздний образ идеологического и политического врага народа в 1930-е гг. Борьба за новые духовные идеалы, а не потребление и накопление – в этом состоял один из основополагающих партийных тезисов. В Толковом словаре русского языка под ред. Ушакова (1938 г.), за словом «мещанин», кроме его сословного значения, было закреплено следующее толкование: «Мещанин – человек с мелкими, ограниченными, собственническими интересами и узким идейным и общественным кругозором». В качестве примера его употребления приводятся слова Горького о «гнуснейшей сущности мещанина».

inslav

(Советский энциклопедический словарь 1984 г. повторил подобное толкование.)

Наступление на мещанина и его образ жизни в первые послереволюционные годы велось властями с помощью лучших творческих сил. По мнению современного писателя и публициста Д. Быкова, В. Маяковский – самый чуткий (из писателей. – *Н. К.*) – уже в начале 20-х гг. «начинает понимать, вещь стала весьма опасна, она делается самоцелью, пролетарий обуржуазился, партначальство обвешало комнаты канарейками… Начинается проповедь аскезы и цензуры, голых стен и голых блуз». Как писал сам поэт, «обывательщины нити опутали революцию». Маяковский бросается на борьбу с этим злом и уже в течение 1928–1929 гг. создает феерическую комедию «Клоп» – драматический антимещанскимй гимн. Мещанство как главная угроза революционному духу, с неистребимой жаждой обладания и бесцельного накопительства может привести даже коммуниста и пролетария к полной деградации, сначала духовной, а затем и физической гибели, как это случилось с главным героем «Клопа». Цель жизни таких, как «бывший рабочий и бывший партиец» Присыпкин, проста и незатейлива: «Дом у меня должен быть полной чашей. Я за хорошую жизнь боролся. Вот она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение». (Если посмотреть с позиций нормального общества, вполне человеческое желание, которое вряд ли стоит высмеивать, важно только одно – как оно, это благополучие, достигается. Маяковский описывает самый гнусный способ – через предательство любимой, друзей, соратников по партии.)

Картина, которой открывается действие «Клопа», происходит в универмаге – скопище разнообразных вещей и «затоваренных витрин», продавцы этих самых вещей наперебой рекламируют свой товар. В многоголосой сцене с частушками и прибаутками, по-маяковски хлесткими и ироничными, автор формулирует свою антимещанскую программу и раскрывает в ярких рекламных текстах суть символов мещанского уюта: абажуров, предметов галантереи, парфюмерии. Наряду с этими по сути обыкновенными предметами, есть и другие, более серьезные вещи, о которых Маяковский не может умолчать. Мещанство ведет к потере воли и индивидуальности. Рекламный текст по поводу кукол – «Танцующие люди из балетных студий. Лучшая игрушка в саду и дома, танцует по указанию самого наркома», по существу – предостережение поэта, его предвидение недалеких трагических времен в истории страны. Для того чтобы ярче и комичней выглядел герой, чтобы сильнее зацепить зрителя, заставить его задуматься, Маяковский постоянно искажает смысл и предназначение вещей. Главный персонаж изменяет имя и фамилию, из Присыпкина он становится Пьером Скрипкиным, не изменяя при этом натуру и характер, бюстгальтеры на меху (вещь саму по себе почти невероятную) он принимает за детские чепчики. Как констатирует один из персонажей, «Оне молодой класс, оне все по-своему понимают».

Главное действующее лицо пьесы, как и многие его сограждане, впитывает антимещанский обличительный пафос, провозглашенный властя-

inslav

ми, но в его голове удивительным образом совмещаются, а иногда и борются официальная негативная оценка мещанства и желание жить так, как живут эти самые ненавистные пролетарскому обществу мещане: «В нашей красной семье не должно быть никакого мещанского быта… Я против этого мещанского быту – канареек и прочего… Я – зеркальным шкафом интересуюсь». Маяковский, несмотря на постоянно декларируемую им собственную ненависть к мещанству, показывает сложный процесс борьбы, происходивший в психологии простых граждан нового общества.

В «Клопе» Маяковский откровенно и зло насмехается над избыточной, захлестнувшей страну модой на красное. «Красная свадьба», «красная семья», «красный абажур для сладострастий». «Невеста вылазит из кареты – красная невеста, вся красная, – упарилась, значит; ее выводит красный посаженный отец, … он как раз мужчина тучный, красный апоплексический… весь стол в красной ветчине и бутылки с красными головками». И если семантически красное означает жизнь, то у Маяковского нагромождение сатирического красного в сцене свадьбы превращается в трагическое красное в ее конце – все вещи и люди сгорают в огне. Как тут не вспомнить слова из послания св. Иакова: «Вещи жгут и в своем огне распадаются, погасая в пепел. И это огнь наказующий, в котором гибнет и сам человек». Неумеренная любовь к вещам губит человека сначала духовно, а затем физически, предостерегает поэт. Этот мотив, заданный властями и подхваченный литераторами, звучал во многих произведениях тех лет. Например, у В. Катаева в 1936 г. выходит сборник под названием «Вещи», где были собраны рассказы писателя за 10 лет. Основная тема та же, что и в «Клопе» – жизнь мещан и жизнь вещей, их сосуществование и гибель.

Маяковский писал о своей пьесе: «„Клоп“ – это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки. Это тема борьбы с мещанством». Кампанию по обличению мещанства поддерживали в своих произведениях многие литераторы. И в упоминавшейся драме «Шторм», написанной чуть раньше «Клопа», мещанство (в образе Козодубовой) также подвергается осмеянию. Ее характеристика вполне в духе своего времени: «Входит флиртующего вида нарумяненная и напудренная мещанка. Глупое выражение лица. Мещанка, вытащив зеркальце и в миг оглядев себя, привычным движением руки приводит себя в порядок». Можно с определенностью сказать, что понятия «мещанства» и «мещанина» были идеологически нагружены и несли исключительно отрицательные коннотации. Мещанство всегда противопоставлялось советскому образу жизни. Однако к началу 30-х гг. постепенно начинает исчезать лобовой антимещанский пафос и в обществе, и в культуре. Сказывается постепенная стабилизация общества, интенсивное развитие промышленности, массовое переселение сельского населения в большие города. Новое общество движется по пути овеществления повседневной жизни, появляются новые символы и возвращаются старые понятия, такие как уют, стремление к красивым и удобным предметам быта. Но еще долгое время знаками мещанства в советском обществе остаются вышитые салфетки,

inslav

гитара с бантом, фикус и герань, ковер с русалками и прочие предметы, украшавшие жизнь советского человека. Продолжению процесса эстетизации повседневности помешала Великая Отечественная война.

Постепенное возвращение к мирной жизни было сопряжено прежде всего с трагическими последствиями войны – потерей близких, утратой жилищ и, конечно, предметов быта. Бедность, граничащая с нищетой, была главным знаком послевоенного десятилетия наряду с усиливающимся идеологическим давлением на деятелей культуры со стороны партийных лидеров. В частности, в феврале 1948 г. увидело свет Постановление ЦК ВКП(б) об опере В. И. Мурадели «Великая дружба», в котором музыка крупнейших советских композиторов, в том числе Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна объявлялась «формалистической». На это постановление уже в следующем году откликается С. Михалков пьесой «Илья Головин», а в 1950 г. он получает за нее Сталинскую премию. Эта драма о кризисе в творчестве выдающегося русского композитора, его «увлечении формалистическими экспериментами» и его прозрении. Собирательный прототип Головина весьма прозрачен, нетрудно догадаться, что имелись в виду именно те композиторы, о которых шла речь в вышеупомянутом постановлении. В художественном отношении пьеса не заслуживает особого внимания, разве что это типичный образец драматургического произведения, написанного по соцреалистическим канонам. Для нас она интересна и показательна прежде всего как источник наблюдений над бытовой стороной жизни творческой интеллигенции в первые послевоенные годы (о ней мало что известно), отношение к которой в сталинские времена было особо привилегированным.

Пьеса начинается развернутой ремаркой описания дачи Головиных, которая призвана ввести зрителей в атмосферу неторопливой, уютной, богатой по советским меркам жизни композиторской семьи. «Большая комната. Окна выходят прямо в сад. Стеклянная дверь на террасу. Две двери, ведущие в смежные комнаты. Между ними голландская печь. Посредине комнаты круглый стол красного дерева. Над ним лампа под большим абажуром…. На стенах висят картины. У стены несколько соломенных кресел. Рояль». Создается впечатление, что время остановилось в начале XX века. Сравним эту ремарку с горьковской из пьесы «Враги» (1907): «Сад. Большие старые липы… Направо, под деревьями, широкий диван из дерна, перед ним стол. Налево, в тени лип, длинный стол, накрытый к завтраку. Вокруг стола плетеные стулья и кресла». За столом и у Горького, и у Михалкова прислуживают экономки, одну зовут Аграфена, другую – Луша – знак простонародного происхождения по сравнению с их хозяевами. Оставлю в стороне идеологическую подоплеку появления этой пьесы. На мой взгляд, в драме весьма любопытна знаковость одного предмета, который присутствует и на даче и в городской квартире композитора. Эта вещь – рояль, по которому, как по книге, легко прочитываются все перипетии судьбы главного героя. Рояль, с одной стороны, – знак богатой жизни и одновременно предмет профессионально необходимый главному герою,

inslav

с другой же – олицетворение настроений композитора. Рояль в центре всеобщего внимания, когда у композитора наступает вдохновение, он почти антропоморфен, он друг и помощник главного героя, они неразрывны. Рояль зачехлен, не нужен, он почти в изгнании, когда наступает творческий кризис. И у Маяковского в «Клопе» присутствует рояль. Он в общем ряду с другими мещанскими символами – «зеркалами», «бумажными цветищами». В ремарке автора он также антропоморфен, подобен живому существу: «Слева авансцены рояль с распахнутой пастью», как зверь, готовый поглотить все подлинно живое, немещанское. Отношение к роялю главного персонажа пьесы «Клоп» диаметрально противоположное, чем у автора пьесы «Илья Головин». Для Присыпкина рояль не только предмет роскоши, он питает к музыкальному инструменту нежные чувства, как к любимой женщине: «Не оттопчите ножки моей рояли», – просит он у гостей. Рояль для него нечто большее – он символ недосягаемой прекрасной жизни, это почти греза о несбыточном желании. Одновременно эта картина является и своеобразным художественным приемом автора, перемещающего вещи из одного культурного контекста в другой для более глубокой характеристики персонажа.

Удивительно, что повсеместной и оттого постоянно воспроизводимой вечной природы мещанства особо не отметили ни Маяковский, ни Горький, которые талантливо боролись в своем творчестве с мещанствующими и их мировосприятием.

На примере трех произведений советской драматургии, созданных на различных этапах ее истории, можно говорить о постоянстве традиционных ролей вещи, предметов в различные историко-культурные эпохи. Это и элементы декорации, заполняющие пространство сцены, и знаки престижа, социального статуса, характера действующих лиц, и художественные и идеологические символы. В то же время в развитии советской драматургии уже с середины 1950-х гг. наметились эпохальные изменения: авторы отходят от образцов канонического соцреализма, а вместе с этим и символические вещи советской эпохи постепенно исчезают из драматургических произведений или утрачивают часть своих смыслов. Вслед за мировой тенденцией в СССР началась эпоха режиссерских экспериментов, которые самым непосредственным образом коснулись роли вещи / предмета в пространстве драматургического произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Берестов 2008 – *Берестов В. Д.* «Остались считанные дни…» М., 2008.
Гаспаров 1984 – *Гаспаров М. Л.* Очерки истории русского стиха. М., 1984.
Есин 2003 – *Есин С. Н.* Принципы и приемы анализа литературных произведений. М., 2003.
Троцкий 1926 – *Троцкий Л.* Сочинения. Т. 20. Культура старого мира. М.; Л., 1926.
Чудаков 1992 – *Чудаков А. П.* Слово–вещь–мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992.

inslav

Т. В. Цивьян
(Москва)

Вещь/предмет/беспредметность (поэма Андрея Егунова)

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами – власть вещей
С ее триадой измерений.

И. Анненский

Точнее тему этой статьи можно было бы обозначить как «путь от вещи/предмета к беспредметности». Лексемы *вещь* и *предмет* по своему семантическому наполнению в большой части совпадают – и именно эту совпадающую часть я имею в виду, употребляя *вещь* и *предмет* как полные синонимы (в словарных определениях они и объясняются друг через друга: *вещь* – это отдельный *предмет*, или неодушевленный *предмет*, относящийся к движимому имуществу; *предмет* – всякое материальное явление, *вещь*) И веским основанием к этому в данном случае является энантиосемичность обеих лексем, полярность заключенных в них значений, от максимально конкретного, до максимально абстрактного – которые тоже совпадают: *вещь* – явление действительности, событие, действие, обстоятельство, б) предмет, явление объективного мира, существующий вне нашего сознания; предмет – то, на что направлена мысль, какое–нибудь действие, объект. См в наст. сб. статью Ильи Кукуя «Вещь как объект словаря и субъект творчества» – с исчерпывающим «словарным компендиумом», от Даля до современных словарей, от Фасмера до философских энциклопедий.

Мои рассуждения строятся на материале поэмы-пьесы А.Н. Егунова «Беспредметная юность», которая в последнее время привлекает все большее и большее внимание (см. библиографию в Пинегина 2009).

Андрей Николаевич Егунов (1895–1968) принадлежит к славной плеяде петербургских классиков: переводчик Платона, Ахилла Татия, Гелиодора, автор книги «Гомер в русских переводах XVIII–XIX века». Удивительно тонкий поэт и прозаик, во многом указывающий на Анненского, принадлежавший к кругу Кузмина, близкий к Вагинову, сейчас часто сопоставляемый с обэриутами. При этом его литературное наследство невелико: книга стихов «Елисейские радости», повесть «По ту сторону Тулы. Советская пастораль», поэма–пьеса «Беспредметная юность». Эта краткая биография А.Н. Егунова (писавшего под псевдонимом Андрей Николев) будет неполной, если не упомянуть, что от жизни и от советской власти он получил сполна: арест и высылка в 30–е годы, затем он во время войны был насильственно вывезен в Германию как остарбайтер, после войны пробрался в американскую зону, где союзники тут же сдали его нашим

inslav

властям; далее 10 лет лагерей, реабилитация в 1956 году и относительно благополучные, несмотря на крайнюю бедность, годы петербургской жизни – работа в Пушкинском доме, новый круг молодых античников, которые представляли собой «культурную оппозицию режиму», и обретение старых друзей.

Обращение к теме стало для меня возможным благодаря появлению ценной книги Массимо Маурицио «"Беспредметная юность" А. Егунова: текст и контекст» (М., 2008). Это первое отдельное издание обеих редакций поэмы (1-я, более краткая, 920 строк – 1918 и июль 1933 гг.; 2-я. «основная», 1640 строк – 1933–1936 гг.) и первое комментированное (при этом надежно) издание, включающее анализ поэтики произведения и его литературного и биографического контекста.

«Беспредметная юность» – странное и завораживающее (в собственном, а не метафорическом смысле слова) произведение. Воспринять/понять текст невозможно, не прибегая к помощи семантической поэтики, хотя, в нем, построенном как пьеса (/без/действия, сцены, ремарки, персонажи), явственно проступает сюжет – «несчастливый роман» главных героев, Лизы и «офицера», отсылающий к «Пиковой даме» (и пушкинской, и оперной). Однако в поэме-пьесе отсутствует линейное развитие действия, а набор персонажей сбивает с толку не только своей неожиданностью, нелогичностью и взаимоперетеканием от субъектов к объектам или понятиям (верхолазы, протоиерей, ящерица и/или фельдшерица: колокольный звон, радио; фокстрот; окошко, оконный переплет, зеркало и т. п.), но и своими квази-драматическими функциями. Персонажи не действуют, а лишь произносят текст роли. Монологи, диалоги, реплики, построены на спонтанности созвучий и ритмов, подавляющих содержание (хотя бы и драматургическое).

Тонкая игра узнаваемыми образами/словами имеет целью привлечь читателя к глубинным смыслам. Не случайно исследователи поэмы в конце концов (или в начале начал) апеллируют к егуновскому предисловию к поэме «Осмысление (двадцать лет спустя)»: его полностью приводит В.Н. Топоров (Топоров 1995, 494–495), к нему (как и другие исследователи) обращается М. Маурицио, и его цитирует Г. Дашевский в своем отклике на книгу Маурицио: «Содержательная статья и полезные комментарии намечают основные линии понимания, но тем не менее поэма остается одним из самых загадочных произведений русской поэзии. Будущие комментаторы, может быть, и распознают когда-нибудь все до единой аллюзии, но суть здесь не столько в распознавании отдельных источников, сколько в узнании общей схемы происходящего и общего тона. Ключ дает сам Егунов в позднем тексте: "Лирические состояния, в своей интенсивности доходящие до того, что начинают слышаться голоса, персонифицируются, кристаллизуясь в прозрачные и противоборствующие персонажи,— так происходит брань человека с самим собой". …"второе рождение" именуется "казнь", а в пассаже "В этих краях уже не плачут / ни дождиком радо-

inslav

сти, ни печали — / облака человеческие замолчали" — "эти края" могут быть и Россией, и адом. "Не стоит рваться в мир иной — / он здесь уже, и без молений/ ты промелькнешь, как неземной, / среди твоих минутных тлений" — "здесь" может быть и Россией, и "миром иным". В любом лирическом стихотворении тему перемены, перелома, смерти разрешает сама его краткость, а здесь "казнь" распространена на огромный (1640 строк) текст, который своим объемом имитирует скорее "жизнь". Отсюда неопределенность, текучесть интонации в тексте поэмы — в отличие от сухого, "посмертного" голоса лирики Егунова. Собственно, не неясность сюжета, а отсутствие этой посмертной сухости, растворение "казни" до консистенции "жизни" и делает поэму загадочной».

Такая устремленность поэмы на язык «по вертикали», от фонетики до семантики, и дала основание для экспериментов: выбирать анализ одного элемента=одной лексемы и, проводя ее через всю поэму, проследить ее мифологическую, «литературную» (цитатный уровень), языковую нагруженность и ее структурообразующую роль в сюжете. В своем первом опыте я выбрала лексему *окно* sub specie . мифологического архетипа (т.е. также своего рода универсалию), здесь – *вещь/предмет*[1], прежде всего, в их энантиосемии, но и в связи между абстрактным и конкретным значением, ср. проницательный пастернаковский перевод «Фауста» (слова Гомункулуса, боящегося расстаться со своим vitrum, о «свойстве вещей» – *вещь* употреблена в абстрактном значении, почти как неопределенное или обобщающее местоимение, *нечто* или *всё*):

Das ist die Eigenschaft der Dinge:
Natürlichem genügt das Weltall kaum;
Was künstlich ist, verlangt geschloßnen Raum.

Вот неизбежная вещей изнанка:
Природному вселенная тесна,
Искусственному ж замкнутость нужна.

Изнанка (как мне кажется) связывает неопределенное с определенным, абстрактное с вполне реальным представлением о *вещи*, принадлежащей миру человека (частый для Пастернака прием – *прибавить к сумеркам коринки*).

Вернусь к языку поэмы и к его авторскому осмыслению: «Мучительность переживаний из своеобразной стыдливости прикрыта шутливостью. Балаганная рифмовка, предустановленная, впрочем, словарным составом языка, дешевые каламбуры и, местами, веселое стрекотанье ритмов вроде текста старинных опера–буфф – все это наводит на мысль, что звуковое шутовство есть метод вскрытия и уловления метафизики, таящейся в недрах языка».

Приведу начало поэмы:

[1] Обеими лексемами я занималась и раньше: см. Цивьян 2010а; Цивьян 2010б.

inslav

Канат, дымок и уголь –
Мост пахнет детством.

Почтенные зрители,
Вы это зрите ли?

Нечеловеческой давкою
людей и вещей
мечтать еще не отучен,
с горба над Зимней канавкою
слежу плывущие тучи
как совершенно ничей.

УНТЕР

О воды, воды вольные,
Вы не тесные, не фривольные,
а небо, ты, как друг –
Это то, что бывает вдруг.
С мне свойственной улыбкой
Стою я здесь под липкою,
Неведомый, как мир.
Прилег ко мне мундир,
Дарованный ошибкою,
Материею тесной.

ЛИЗА

А я из смутного окна бываю чуть видна,
И жребий мой нездешний
Ты заглушаешь песней
Весенней, то есть вешней,
О воин препрелестный
Не тучен ты и строен,
Мундир твой ладно скроен,
К чему же тучи, воин?

УНТЕР

Не волен я, не волен –
Причина из причин.

ЛИЗА

Ты просто небом болен,
Как всякий нижний чин.
Ведь ты не небожитель
И не со мной в окне.
Разглаженный твой китель,
Внутри он иль вовне?.. (39–40[2])

[2] В цитатах в скобках указаны страницы по книге М. Маурицио.

inslav

Некоторые комментарии (попытка раглядеть метафизику языка в раешнике). Действительно, как и объявлено автором в начале, поэма переполнена *вещами*: при всей ее бессюжетности они с несомненностью описывают мир мещанский, приземленный, а в дальнейшем близкий к хтоническому:

Есть ощущенье удаленья
Скрывающееся в вещах

Как вечное предубежденье,
Читающееся в очах (51) –

Это обмен репликами «хтонических» персонажей, Фельда и Ящерицы. А вот «консумический» каталог этих самых *вещей*:

Прозябает райский крин
Средь прошивок и перин.
Безделушки, карт–постали
Небеса нам ниспослали,
как любителям любвей,
И фарфоровейший рог –
Изобилия залог,
Изобилия перин
И подушек, горкой сбитых
Поверх простынь незабытых (61)

или

Тут и покойница жена,
Толпой зеркал окружена…
В канделябрах сальное общество….
Она тогда была не вывезена и жива,
подымаясь сквозь прошивки и кружева
жирной пышностью под потолочную лепку
купидонов, копотью перевитых цепко (87)

На этом фоне герои – Лиза и Унтер – выделяются, с одной стороны, подчеркнутой дистанцированностью от каталогизированного мира вещей, но, с другой, причастностью к нему, при этом с несколько странным (отмеченным) выбором. Они представлены одеждой. У Унтера это *отглаженный мундир* или *китель* (в приведенной цитате), который *прилег* к нему так плотно, что нельзя понять, *внутри он иль вовне*.

Лиза же сообщает о себе:

А я частенько наряжаюсь
В рубашечку венчальную,
Пускай напоминает
Она мне жизнь печальную,

inslav

Которая приснилась.
Пока что рядом с лавкою,
Над Зимнею канавкою
Прославленной чернявкою
Я прочно угнездилась (58–59)

К «вещному облачению» Лизы–Психеи можно отнести и одеяние души:

…свою я душу встретил.
Ступая в неземном плаще…
Она слегка кивнула мне…
И тут она рукой в перчатке…
Мне указала в вышине
На небеса в окне. (95)

Плащ ли это Беатриче или *плащ* Прекрасной Дамы? Чья это (литературная) *перчатка*? Что такое *венчальная рубашечка* (вместо ожидаемой *крестильной*)? Одежда как футляр или дублер человека (т.е. его тела, ср. выше о *мундире* Унтера), или его знак[3] – особая и известная тема, которую также можно отнести к универсалиям. В поэме это дублирование усложняется превращением героев в статуи/надгробия (еще один известный мотив, отражающий, среди прочего, оппозицию *живой/мертвый*).

Таков краткий эскиз, схема дистрибуции, точнее, оппозиции *вещей/персонажей/миров*, очерчивающей то, что можно, весьма условно, назвать драматургическим конфликтом поэмы.

Вещей или *предметов*? Поэма названа «Беспредметной юностью», но в литературе о Егунове пока не нашлось истолкования этого названия. Снова обратимся к словарным определениям.

Беспредметный (книж.). Лишенный содержания, не имеющий предмета, сущности, су́ти, цели, направления, отвлеченный, неконкретный. *Беспредметная живопись* – художественное течение, отвергающее изображение предметов.

Иными словами, *беспредметность* – уход от осязаемости *вещи/предмета*: но это исходно содержится и в понятии *вещи/предмета* (ср. выше об энантиосемии).

Говоря о *вещи*, *Ding*, я не упомянула напрашивающегося кантовского *Ding an sich*, но теперь обращусь к Канту в связи с *беспредметным* (цитируя М. Мамардашвили): «В самой сердцевине мышления Кант открывает некое беспредметное мышление… элемент беспредметного, являющийся Мыслью с большой буквы. Этот специфический акт обозначается Кантом термином «безусловное» или «определяющее», то есть то, дальше чего мы никогда не идем. Одновременно это и определение беспредметности, или беспредметного ядра мышления, когда в мышлении мы выделяем такой

[3] У Унтера есть еще один атрибут (знак) – *стакан с чаем*, что внутри поэмы сложным образом связано с водой/влагой, стеклом и др.

inslav

слой, за которым дальше не стоят другие понятия и за которым в действительности нет референта, на который можно было бы указать». «Я [Мамардашвили] мыслью называю что–то, чему невозможно дать позитивный предмет. Она беспредметна, поскольку мыслью является *что*?».

– Но, см. выше, *вещь*, *предмет* на уровне слова и есть *что* или *нечто*!

Если обратиться к беспредметной живописи, то, по Малевичу, весь «мир как факт суждения» является «предметным» миром, а «мир как факт вне суждения» — беспредметным. Суждение же у Малевича в данном случае тождественно осознанию, мышлению, разуму. Таким образом, неосознаваемый мир, мир вне познающего разума и является миром беспредметным.

По Хайдеггеру, «...если, ища и созерцая, человек начинает исследовать природу как некую область своего представления, то, значит, он уже захвачен тем видом открытия потаенности, который заставляет его наступать на природу как на стоящий перед ним предмет исследования — до тех пор, пока и предмет тоже не исчезнет в беспредметности состоящего-в-наличии» (беспредметность [das Gegenstandlose] — не бессодержательность, а, как в абстрактной живописи, утрата бывшими предметами индивидуальной самостоятельности, их подчинение единому всеобъемлющему предмету — системе; прим. пер.).

Если же говорить о беспредметности в близких к Егунову литературных течениях, то естественно привести определение беспредметности у обэриутов, сославшись здесь на одного из самых крупных специалистов по обэриутам Ж.–Ф. Жаккара: «Заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но, при расширенном восприятии, „беспредметность» в то же время — вполне *реальная* образность с натуры, воспроизведенной „искаженно" при текучем очертании».

Тогда в мандельштамовском

Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружилися листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

под *бездревесностью*, возможно, просвечивает *беспредметность* – кажется, что в данном контексте (и учитывая то, что сказано о беспредметности выше) это синонимы.

Но можно ли попытаться свести вместе *беспредметность* поэмы и ее наполненность *предметами*, которые автор называет *вещами* (или, во всяком случае, не называет *предметами*). Представляется, что *беспредметность* в философском смысле бросает на *вещь* платоновскую тень, и аналогии этому можно найти в поэтике Иннокентия Анненского, к которому, как думается, Егунов, несомненно, был близок. Тонкий исследователь поэтики Анненского А.Е. Аникин пишет: «Для Анненского характерно неоплатоническое по существу определение искусства как «области жизни,

inslav

где вещи наиболее покорены идеями» [цитируются «Книги отражений»]. Это определение полезно иметь в виду, принимая обычное в интерпретациях поэзии Анненского понятие «вещного мира»». Аникин приводит к этому цитату из В.Ф. Асмуса: «Ср. мысль Платона о том, что явный отблеск «идей» несут на себе только прекрасные вещи». Тема платонизма требует специального рассмотрения, особенно в связи с занятиями Егунова Платоном. Действительно, насыщенность конкретными деталями вроде знаменитых *полосатых тиков дивана* у Анненского уводит от этих самых диванов в область *несказанного*, но *сказанного словом*, коренящегося в *метафизике языка* – точно так же, как это происходит у Егунова в «Беспредметной юности».

ЛИТЕРАТУРА

Аникин 2011 – *Аникин А.Е.* Иннокентий Анненский и его отражения. Статьи и материалы. М., 2011

Асмус 1975 – *Асмус В.Ф.* Платон. М., 1975

Бычков 2004 – *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2004

Елизаренкова 1995 – *Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н.* Мир вещей по данным Ригведы // Ригведа: Мандалы V–VIII. М., 1995

Елизаренкова 1999 – *Елизаренкова Т.Я.* Слова и вещи в Ригведе. М., 1999

Жаккар 1995 – *Жаккар Ж. Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995

Мамардашвили 1997 – *Мамардашвили М.* Кантианские вариации. М., 1997

Маурицио 2008 – *Маурицио М.* «Беспредметная юность» А. Егунова: текст и контекст. М., 2008

Пинегина 2009 – *Пинегина Е.Л.* Историко-литературные контексты творчества А.Н. Егунова. Канд. дисс. Пермь, 2009

Россия 2008 – Россия или ад. Григорий Дашевский о «Беспредметной юности» Андрея Егунова // Коммерсантъ Weekend № 36 (82), 19.09.2008

Тело 2004 – Тело, дух и душа в русской литературе и культуре. Leib, Geist und Seele in der russischen Literatur und Kultur. Herausgegeben von Joost van Baak und Sander Brouwer. Wiener slawistischer Almanach. Band 54, 2004

Тело 2005 – Тело в русской культуре. М, 2005

Топоров 1983 – *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983

Топоров 1994 – *Топоров В.Н.* О мифопоэтическом пространстве = Lo spazio mitopoetico: Избр. ст. Pisa, 1994

Топоров 1995 – *Топоров В.Н.* Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М, 1995

Топоров 2006 – *Топоров В.Н.* «Слова и вещи»: об одной «технической» конструкции индоевропейцев, ее функциях и названиях // *Топоров В.Н.* Исследования по этимологии и семантике. Т. 2. Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн. 1. М, 2006

Топоров 2011 – *Топоров В.Н.* Мифопоэтическое пространство первоначального Рима (римская версия «основного» мифа) // Антропология культуры. Вып. 4. М. 2011.

inslav

Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Время и бытие: статьи и выступления (пер. с нем.; комм. В.В. Бибихина). М., 1993.

Цивьян 1993 – *Цивьян Т.В.* К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX века) // Aequinox, М., 1993

Цивьян 1994 – *Цивьян Т.В.* Концепт *вещи* в романе Белого *Петербург* // Russica Romana, I, Roma, 1994

Цивьян 1995 – *Цивьян Т.В.* Вещи из чемодана Сергея Довлатова и бывшая (?) советская модель мира // Russian Literature. In: Honor of Professor Jan van der Eng's 70th Birthday, XXXVII-IV, Mai 1995

Цивьян 2010а – *Цивьян Т.В.* Еще раз об *окне* в «Лизином» тексте («Беспредметная юность» А. Егунова) // Con amore. М., 2010

Цивьян 2010б – *Цивьян Т.В.* Предмет в беспредметности (Поэма Андрея Егунова «Беспредметная юность») // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2010

inslav

Д. К. Поляков
(Москва)

Вещный мир 1960-х годов и чешская литература: случай Владимира Парала

Рассмотрению в статье подвергнутся три художественных текста чешского писателя Владимира Парала, созданные им в 1960-е годы. Успешно дебютировав в 1964 г. повестью «Ярмарка исполненных желаний»[1], Парал в одночасье стал одним из самых популярных писателей тогдашней Чехословакии. Его дебютный текст получил признание как читателей, так и коллег – уже известный к тому времени Йозеф Шкворецкий начал рецензию на «Ярмарку исполненных желаний» лестным возгласом «Ecce scriptor!».

Зафиксированное Шкворецким рождение Парала как писателя относится к первой половине 1960-х годов, в самой Чехии теперь именуемых как *zlatá šedesátá* – «золотые шестидесятые», то есть к периоду начала небывалой либерализации всех сфер жизни: общественной, политической, экономической, культурной, повседневной. (Невозможность совместить эту либерализацию с жизнью в рамках социалистического блока и по его правилам уже очень скоро, в 1968 г. покажут ввод в Чехословакию войск Варшавского договора и последовавшие за ним «заморозки», известные под названием нормализации.) Но начало 1960-х гг. стало временем «оттепели» во всем социалистическом лагере: реформы в СССР и признание факта, что «каждая страна имеет право на свою собственную, специфическую форму перехода к социализму требовали отхода от имевшихся догм и поисков ответов на новые вопросы. Состояние общества и ослабевшая цензура позволяли распространение дискуссии в широких слоях общества» [Pánek, Tůma a kol. 2008: 415]; литература в такой ситуации, разумеется, выступала в авангарде преобразований – она, «как и культура и искусство, была тем, что формировало рождавшееся гражданское общество, давая ему возможность саморефлексии и самосознания» [Janoušek a kol. 2008: 13], попутно трансформируясь и сама, возвращая себе пестроту в области и формы, и содержания. Владимир Парал относится к тем писателям, литературная судьба которых сложилась (по крайней мере, начала складываться) именно благодаря этому времени.

---

[1] На самом деле дебют состоялся раньше: в том же 1964 г. Парал опубликовал роман «Шесть адских ночей» (под псевдонимом Ян Лабан). Однако первым его произведением традиционно считается именно «Ярмарка исполненных желаний».

inslav

Стиль Парала, избранный им в дебютном произведении и впоследствии регулярно воспроизводимый, легко узнаваем. Его принято оценивать как «характеризующийся лаконичным, сжатым слогом, достигаемым благодаря обильному использованию сокращений, скобок, бессоюзных предложений, безглагольных предложений, экспрессивной лексики, атакующей воображение реципиента» [Vojtková 1998: 171]. Самого же писателя видят нашедшим и привнесшим в чешскую литературу «формальные творческие приемы, которые оригинальным способом выражали чувства человека, живущего в механизированном, автоматизированном мире второй половины двадцатого века…» [Kosková 1996: 147].

Романы писателя близки текстам неэстетического содержания: одним из любимых «формальных приемов» Парала стало использование при характеристике действующих лиц «анкетного» слога (приведение при первом упоминании имени героя возраста в скобках, сухое перечисление анкетной информации и т. д.). Его тексты чрезвычайно сухи и аскетичны. Это проявляется и в языке, и в положении, которое в тексте занимает автор: повествование ведется от третьего лица, и он превращается в фиксатора событий, подчеркнуто отстраненного и не выдающего собственного присутствия – настолько, что речь можно вести не об объективизме, а об «автоматизме» фиксации. Тот же аскетизм находит проявление и в языке героев. Такой стиль Парал частично заимствовал из реферативных журналов по химии (дипломированный химик, он стал профессиональным писателем только в 1967 г.), и свои тексты он (формально) приблизил к бесстрастным информационным сводкам. Эту идею эксплицирют подзаголовки – «Лабораторный отчет из жизни насекомых» (повесть «Частный вихрь»), «Расписание железнодорожных, морских и воздушных путей в рай» («Катапульта»). «Я использовал речь этих журналов, их абсолютную лаконичность, их компрессию, где сообщение сжато, поскольку всей этой химии – горы. Я переписал „Историю серебряной зажигалки"[2], и возник так называемый технологический стиль письма» – вспоминает писатель [Bartíková 1995: 97].

Новая манера идеально отвечала содержанию текстов Парала 1960-х годов. Все они (например, вышедшие в 1964–1967 гг. три повести: «Ярмарка исполненных желаний», «Частный вихрь», «Катапульта») изображают повседневную жизнь работников химического предприятия в Усти-над-Лабем, жизнь которых проходит под властью клише и стереотипов. Несмотря на чрезвычайно высокий жизненный темп, активность героев близка к нулю: все их действия многократно повторяются, вариации на тему минимальны. Тексты Парала того времени – разработка по сути одной и той же «истории увядшей активности», как гласит подзаголовок к «Ярмарке исполненных желаний».

В прозе Парала читателей привлек и новый тип героя, активно начавший распространяться в 1960-е годы. Это был инженер, представитель но-

[2] Первоначальная версия «Ярмарки исполненных желаний».

inslav

вого и стремительно увеличивавшегося класса «технической интеллигенции» (к которой первоначально относился и сам Парал), переживавший изменения окружающего мира, когда многое в людях и обстоятельствах благоприятно контрастировало с предыдущим десятилетием» [Švanda 2006: 160]. По воспоминаниям самого Парала, «то, что раньше было запрещено или немыслимо, мы услышали в песнях театра „Семафор“, увидели в моде. Джинсы, американская музыка – первые пузырики свободы» [Bartíková 1995: 96]. Формирование нового героя, инженера и трансформации повседневной жизни, в т. ч. ее вещного мира были тесно связаны. Новый герой переживал формирование этого мира и сам формировал его. Именно книги Парала более всего отразили динамичные изменения вещного мира вкупе с изменениями потребителя: новым вещам – новые герои, а новым героям – новые вещи.

Это отражение тем более точно, что образ нового героя у Парала отнюдь не героичен, что эксплицирует в том числе подзаголовок повести «Частный вихрь» – «Лабораторный отчет из жизни насекомых». Вряд ли можно говорить об увеличении роли вещей в жизни общества именно того времени, однако несомненно то, что именно на 1960-е годы приходится появление – пусть в своеобразном виде – социалистического аналога западного «общества потребления», жизнь в котором была «лишена не только глубокого смысла, но и какой-либо необходимости искать его» [Kosková 1996: 147], и параловские герои являлись одними из главных составляющих этого общества.

Количество артефактов, окружающих героев параловских книг (точнее, тех, на которых заостряет внимание читателя автор), невелико – это одежда и сопутствующие предметы, новая техника, носители информации – газеты, радио, телевизор, специализированные журналы. Легко заметить, что они определяют жизнь общества и по сей день: неважно, социалистического или капиталистического. Любопытен в этой связи тот факт, что книги Парала пользовались признанием, например, в ФРГ: немцы «были очарованы тем, что их молодые инженеры переживают те же жизненные проблемы, то же ощущение пустоты, и весело добавляли: „С той разницей, что у нас инженер из Кельна или Франкфурта не ходит в выходные купаться на реку, а летит на Канары, и интригует, чтобы попасть на ярмарку не в Лейпциг, а в Токио“» [Bartíková 1995: 99].

Пребывая внутри описываемой среды, Парал лучше других мог рассказать об ее отличительных особенностях. Он избегает прямого осмеяния своих героев (это противоречило бы выбранному жанру бесстрастной, будто в реферативном журнале, фиксации произошедших событий). Более того, в своей литературной деятельности Парал и сам вдохновлялся окружающими его вещами: по признанию писателя, импульсом к возникновению всех его по крайней мере ранних произведений были вещи или явления, только что появившиеся и ранее невозможные: купленная за 130 крон новая серебряная зажигалка («Ярмарка исполненных желаний», переписан-

inslav

ная из первоначального текста «История серебряной зажигалки»), гормональные контрацептивы «Антигест», производство которых было начато в Чехословакии («Частный вихрь») или появление практики помещать в газетах частные объявления о знакомстве («Катапульта»).

Возможно, поэтому такое внимание уделяется в текстах писателя всем приметам тогдашней «модерности», однозначно погружающим читателя в технизованную среду того времени. Увеличение роли машин, направление вектора общественного развития в сторону техницизма, складывающийся культ науки и рационализация жизни представлены в текстах Парала в обытовленном звучании, будучи пропущенными сквозь призму однообразной повседневности: все внимание писателя сосредоточенно именно на быте и на буднях героев. Регулярно Парал прибегает к описанию гардероба – это могут быть «купальник из тугого нейлона» [Páral 1967: 16], «твидовые пиджаки и серые брюки из лавсана» [Páral 1964: 98], или «замечательная хлопчатобумажная пижамка» [Páral 1966: 132].

Круг артефактов, с которыми имеют дело герои произведений Парала, кажется весьма узким. Причина не столько в реальной ограниченности их вещного мира, сколько в том, что центральным приемом, избранным Паралом для иллюстрации «механической жизни», был выбран повтор – та или иная вещь из немногих находящихся в центре внимания писателя упоминается с какими-либо вариациями не один раз, причем в исключительно схожих контекстах, едва ли не в одинаковых предложениях. Это и помогает автору убедительнее раскрыть идею автоматизма, однообразной регулярности жизни главных героев, повторяемости одних и тех же типичных ситуаций. При создающейся иллюзии жизненного динамизма и стремительности все движения героев оказываются бегом на месте, что иллюстрируется, с одной стороны, все большей «конденсацией» и лаконичностью текста, а с другой – тем, что лаконичная и конденсированная форма заключает то же содержание, что предыдущие части. Показателен в этом смысле пример из «Частного вихря» (как раз затрагивающий область гардероба), когда небольшие главы, посвященные героям (и названные по первым буквам их имен – Ада, Станда, Йожа, Богунка), к концу книги «стягиваются» до одного предложения:

«А-7 Мой замечательный красный халат!

С-7 Мои замечательные домашние штаны!

Й-7 Мой замечательный синий халат!

Б-7 Моя замечательная хлопчатобумажная пижамка!» [Páral 1966: 131–132].

До предела лаконичны реплики героев и в «Ярмарке исполненных желаний». Главный герой книги инженер-химик Милан Ренч, «техник профессией и душой» [Páral 1964: 7] периодически ведет с любовницей разговоры на профессиональные темы; реплики в них остаются ничего не значащим, автоматическим повторением прочитанного в специализированных журналах:

inslav

«– Так вот, этот газобетон…
– У него исключительные изоляционные свойства.
– К тому же он очень дешевый.
– Скоро наладят его массовое производство.
– Выпьем?
– Выпьем» [Pára1 1964: 7].

Профессиональные журналы совершенно закономерно являются для героев Парала основным источников полезной информации, которая затем не только возникает в памяти в виде произвольных ассоциаций, но и может, как было показано, являться предметом разговора: Ренч и его любовница «были техниками и читали одни и те же журналы» [Pára1 1964: 7]:

«Оба съели по бутерброду. Радио тихо играло.
– Тебе стоит купить транзистор.
– Можно.
– Ты уже долго так говоришь.
– Довольно долго.
– За транзисторами будущее.
– Многое зависит от германия.
– Германий получают из золы» [Pára1 1964: 6].

Средства массовой информации (газеты, журналы, радио, телевизор) – основные предметы, сопровождающие героев книг Парала. Прежде всего это газеты – медиатор, передающий герою, а за ним и читателю, актуальные известия, которыми насыщены тексты писателя. В «Ярмарке исполненных желаний» роль газет особенно высока, они (вместе с заголовками) появляются регулярно – при этом заголовки покидают газету и живут уже в головах героев. Сначала они появляются на положенном месте, т. е. в газете, читаемой героем: покинув любовницу, Ренч пошел в центр города, позавтракал в кафе «Савой», «выпил два стакана цитрусового мошта, почитал газеты (великолепное достижение соколовских шахтеров, привязан к столбу и сломаны шейные позвонки, на копенгагенских соревнованиях гребцы взяли золото, серебро и бронзу)». Сначала заголовки упоминаются в скобках, а потом они начинают жить самостоятельной жизнью, возникая в сознании героя в какие-то моменты раздумий: так, в пространных внутренних монологах могут быть смонтированы, перемешаны газетные заголовки, фрагменты читаемых героем научных статей, его собственные мысли, услышанное вокруг и т. д.

До гротеска доходит показ роли газет в ином случае. «Всевидящее око» автора, по бесстрастности фиксации событий порой напоминающее камеры в появившихся 40 лет спустя реалити-шоу, не покидает героя в самых необычных местах. Так, подчиненные на работе «раздражали его, он закрылся в туалете, сел, снимал с гвоздя осьмушки газет и внимательно читал их одну за другой, размер бумаги не согласовывался с длиной строк (Бомбы воззвал ных местах Гватема взорвала в здании миссии Патриотические си правительственных вой ли в джунгли)». Разумеется, чем больше

inslav

подобной информации прокручивается и прочитывается, тем меньшую ценность она имеет. Парал (особенно в «Ярмарке исполненных желаний») очень хорошо показал, как из источника информации газета превращается в дань привычке, в неизменный атрибут жизни – потому что почерпнуть там нечего, кроме кроссворда – именно стремясь поскорее добраться к последней странице, герой и прочитывает всю эту информацию. Публицистические ассоциации могут возникать в любое время: «Милан… засовывал возвращенную 50-кронную купюру в бумажник (семь тысяч убито, сто тысяч без крова, помощь со всего мира)» [Páral 1964: 31].

То же самое происходит и с радио, которое постоянно сопровождает главного героя. Обращение к радио, как и многие другие действия Ренча, носит механический характер – собственно, именно эта *механизация* человека и его существование под властью сформировавшихся стереотипов является центральной темой всего параловского творчества. «В пять утра он механически встал (включил радио), завел часы, да ведь сегодня у нас выходной, отличный день» [Páral 1964: 23]; «…дошел по своим улицам домой, взял со столика у лестницы свои журналы, бросил их на диван в своей комнате и включил радио (всемирный фармакологический конгресс с удовлетворением констатирует всеобщий), повернулся на другой бок (забили до смерти одного шахтера, а другого избивали так долго, что он сошел с ума), сел и начал подстригать ногти (еще один подземный ядерный взрыв)… и т. д. вплоть до этикетки «производитель – Э. И. Дюпон де Немур, Вильмингтон» [Páral 1964: 40–41].

Видимая ограниченность предметного мира героев Парала совершенно намеренна, так писатель показывает их исключительный рационализм: Ренч, например, «всегда делал исключительно разумные вещи» [Páral 1964: 56]. Следовательно, они абсолютно лишены того, что с этих позиций можно было бы счесть лишним. Однако вещи остаются у Парала одним из основных средств характеризации героев, характеры которых раскрываются через гардероб, предметы повседневного обихода, средства массовой информации. Так, и финал «Ярмарки исполненных желаний» однозначно погружает во *внешнюю* среду (в которой по сути растворен Милан Ренч): «Он встал в очередь на трамвайной остановке, почте на всех мужчинах были твидовые пиджаки и серые брюки из лавсана, при посадке в трамвай он растворился среди них, пневматические двери шумно закрылись, вагон громко набрал скорость, и через момент исчез за пестрыми фасадами новостроек» [Páral 1964: 98].

В произведениях Парала появляются все ключевые группы современной (массовой) культуры повседневности, формирование которой относится как будто к периоду после 1960-х гг. Это, разумеется, продукты (не просто вино, а вермут или токайское, не просто привезенные в подарок герою финики, а непременно марки Lion of Babylon, не сигареты, а «Родопы» или «Viceroy»), предметы гардероба («Вы обратили внимание на мои костюмы, они действительно почти что первоклассные, но кроме них,

inslav

у меня нет ничего. На сберкнижке только пара сотен. Жениться не собираюсь» [Páral 1964: 26] – говорит герой в запале) – и, конечно, многочисленные средства (прежде всего массовой) информации, не просто окружающие героя, но внедряющиеся в его сознание и, вероятно, подсознание.

ЛИТЕРАТУРА

Bartíková 1995 – *Bartíková H.* Profesionální muž: Vladimír Páral o sobě a jiných, zajímavějších věcech. Český Těšín, 1995.

Janoušek a kol. 2008 – *Janoušek P. a kol.* Dějiny české literatury 1945–1989. D. III. 1958–1969. Praha, 2008.

Kosková 1996 – *Kosková H.* Hledání ztracené generace. Praha, 1996.

Pánek, Tůma a kol. 2008 – *Pánek J., Tůma O. a kol.* Dějiny českých zemí. Praha, 2008.

Páral 1964 – *Páral V.* Veletrh splněných přání (Příběh pokleslé aktivity). Praha, 1964.

Páral 1966 – *Páral V.* Soukromá vichřice (Laboratorní zpráva ze života hmyzů). Praha, 1966.

Páral 1967 – *Páral V.* Katapult (Jízdní řád železničních, lodních a leteckých drah do ráje). Praha, 1967.

Švanda 2006 – *Švanda P.* Paměť esejisty. Brno, 2006.

Vojtková 1998 – *Vojtková M.* Vladimír Páral // Slovník českých spisovatelů od roku 1945. D. 2, M–Ž. Praha, 1998.

inslav

П. В. Королькова
(Москва)

Концепт *вещь* в рассказах и эссе Момо Капора

В творчестве сербского писателя Момо (Момчило) Капора (1937–2010) важное место, помимо известных романов «Притворщики» («Фолиранти», 1974), «Ада» (1977), «Зое» (1978), «Уна» (1981), «Книга жалоб» («Књига жалби», 1984), «Алло, Белград» («Хало, Београд», 1990), «011» (1990), «Восток – Запад» («Исток – Запад», 1990), «Последний рейс на Сараево» («Последњи лет за Сарајево», 1995), «Хроники потерянного города» («Хронике изгубљеног града», 1996), «Хранитель адреса» («Чувар адресе», 2000), повести «Зеленое сукно Монтенегро» («Зелена чоја Монтенегра», 1992) и некоторых других занимают произведения так называемой «малой формы», в которых читатель встречается с удивительным сочетанием рассказа, очерка, фельетона, анекдота, письма, дневника, притчи, лирической зарисовки и даже объявления.

Об особом отношении Момо Капора к «малым формам» свидетельствуют слова самого автора из предисловия к сборнику «Скитаюсь и рассказываю»[1] («Скитам и причам», 1979), в котором писатель шутливо говорит о преимуществах жанра короткого рассказа и советует читателю не покупать его книги, а ходить из одного магазина в другой, открывая их на первой попавшейся странице и читая по одному произведению. «И что прекраснее всего – где бы вы ее ни открыли, это будет лучшее место во всей книге!» [Kapor 1979: 6–7][2].

---

[1] Сборник «Скитаюсь и рассказываю» имеет подзаголовок «дневник путешественника», или «путевые заметки» («putopisni dnevnik»). Давая подобное жанровое определение, автор делает акцент на интимность и достоверность повествования. Вместе с тем Капор отсылает читателя к творчеству основателя жанра «сентиментального путешествия» Лоренса Стерна, автора «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» (вторая часть сборника сербского писателя под заголовком «Сентиментальное путешествие» начинается с миниатюры «Стерн», в которой Капор относит себя к числу так называемых «сентиментальных путешественников» [Kapor 1979: 69]). В сборник вошли рассказы 1970-х годов, ранее напечатанные на станицах журнала «Дуга» («Duga»), объединенные темой странствия и возвращения. Сборник представляет собой пеструю мозаику, ряд заметок о людях, предметах, путешествиях, пейзажах. «Сентиментальное путешествие» начинается в Дубровнике, затем автор описывает Италию, Грецию, Швейцарию, Францию, Америку и в конце свое возвращение в Белград, истинную душу которого он находит на земунском рынке (Земун – часть современного Белграда).

[2] Здесь и далее перевод наш. – *П. К.*

inslav

Момо Капор родился в Сараеве (Босния и Герцеговина), но много лет жил и работал в Белграде и известен прежде всего как «писатель одного города». В течение нескольких лет он вел колонки в сербских столичных журналах «НИН», «Политика» и журнале авиакомпании «JAT Airways» «JAT Review» – на основе этих материалов в 2006 году на английском языке был опубликован сборник очерков о Сербии, ее жителях, культуре и традициях «Путеводитель по сербскому менталитету» («A Guide to the Serbian Mentality»). Книга пользуется большим успехом у читателей – в 2009 году она была переиздана уже в пятый раз. Сборник ориентирован в основном на иностранцев – сербский текст («Водич кроз српски менталитет») был издан лишь в нескольких экземплярах (тираж автор раздарил друзьям) и практически не поступал в продажу.

Книга представляет собой подчас шутливо-иронические, подчас глубоко лирические зарисовки, в которых автор знакомит читателя с географией Белграда, едой[3], одеждой, привычками сербов, описанными с нежностью, любовью, юмором и ностальгией. Особую роль играет в сборнике вещный мир, зачастую наиболее красноречиво свидетельствующий о тайнах и особенностях национального менталитета и повседневной жизни народа. Будучи не только писателем, но и замечательным художником, графиком, выпускником Белградской академии художеств, Капор снабжает текст многочисленными иллюстрациями, на которых самые обыкновенные предметы (пепельница, подставка для яиц, джезва, телефон, книга, кружка пива, рюмка) представлены с неожиданных ракурсов. Капор заставляет читателя взглянуть на них словно впервые, как на нечто новое и неожиданное, почувствовать «душу» вещи.

Уже в ранних рассказах и эссе Момо Капора ощущается чеховское внимание к детали, хотя произведения эти еще во многом экспериментальны, авторский стиль в них еще не выработан окончательно. Первые рассказы писателя, выходившие в основном в журналах, посвящены не Белграду, а Сараеву – главной в них становится тема молодости, взросления, памяти. Их объединяет ностальгическая тональность и образ города, который, как пишет сам автор в послесловии к сборнику «Сараевские рассказы» («Сарајевске приче», 2001), перестал для него существовать, став «каким-то совсем другим городом, чем тот, который я знал и любил» [Капор 2001: 218]. Недаром критик Драшко Реджеп, автор еще одного послесловия к книге, назвал ее «трактатом об утрате» [Капор 2001: 204].

Состояние героя (или даже общества) зачастую передается через описание предметного мира, причем в большинстве случаев писатель не увлекается подробными описаниями этого мира, но ограничивается одной «говорящей» деталью (это свойственно и стилю Капора-художника). При этом «лишних» деталей (предметов), «избыточной информации» автор в основном избегает – ведь одна единственная («высвеченная») деталь

[3] Подробнее об образах, связанных с едой, в творчестве Момо Капора см. [Королькова 2011].

inslav

порой способна сказать о человеке больше, чем подробные описания его внутреннего состояния. Еще один эффект, которого добивается таким образом Капор, – это постоянное и неослабевающее внимание читателя, поскольку без этих казалось бы незначительных деталей (предметов, представленных в неожиданном свете) невозможно понять отношений между героями, причин их поступков и в конечном итоге смысл всего текста, в котором недоговоренность компенсируется дополнительной смысловой нагрузкой художественной детали.

И в этом смысле сборник «Сараевские рассказы» представляет собой единое целое. Ему предшествует эпиграф – народное предание о том, как некий царь оказался со своим войском в пещере и услышал голос: «Тот, кто возьмет с собой камни из этой пещеры, пожалеет об этом, и тот, кто не возьмет камни, тоже пожалеет». Некоторые сказали себе: «Зачем брать тяжелые камни, раз все равно придется в этом раскаяться?», а некоторые решили: «Возьмем хотя бы один». Выйдя из пещеры, они обнаружили в своих руках драгоценности, и те, кто не взяли камни, пожалели, что ничего не взяли, а те, кто взяли, пожалели, что взяли так мало. С одной стороны, данный эпиграф настраивает читателя на притчевый характер рассказов и эссе, многие из которых обретают характер философского иносказания; с другой стороны, его следует воспринимать как метафору: драгоценные

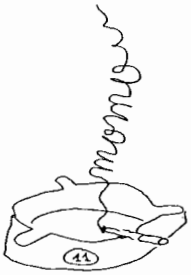
inslav

камни – это воспоминания человека, который изначально находится в ситуации проигрыша независимо от сделанного им выбора.

Подобный прием «опредмечивания» абстрактных понятий и категорий становится одним из основных у Момо Капора. Ярким примером может послужить рассказ «Записная книжка» (сербское слово «сваштара» («сваш-та» – 'все на свете, ерунда') с трудом переводится на русский язык; в рассказе так названа тетрадь, в которую молодые люди записывали все на свете – от домашнего задания, спряжения неправильных глаголов и уравнений с тремя неизвестными до первых юношеских стихов). Капор оформляет этот небольшой (всего полстраницы) рассказ как объявление, начинающееся со слов «Разыскивается записная книжка» и заканчивающееся фразой о том, что в ней содержалась вся его жизнь и молодость, которые потерялись и теперь разыскиваются автором этих строк.

Произведение перекликается с рассказом «Копельмановы часы» («Копелманов сат»), посвященным часам на башне старинной сараевской синагоги XVI века, названным в честь раввина Копельмана. Рассказ также представляет собой стилизацию под объявление. Фраза «разыскиваются часы» дублируется в конце текста словами о том, что разыскивается сама жизнь, проходившая под этими часами. Таким образом, вещи, олицетворяющие собой само прошлое, человеческие отношения, юношеские ожидания, первые радости и трагедии, играют роль «якорей» памяти, способных вызвать из небытия утраченный мир молодости.

В целом стоит отметить, что мир в произведениях Момо Капора чаще всего представлен именно в системе оппозиций. Последовательно прослеживаются такие оппозиции, как *восток/запад, родина/чужбина, прошлое/настоящее, война/мир,* а также *молодость/старость, провинция/столица, бедность/богатство, искусственность/подлинность, старое/новое* и некоторые другие. В произведениях сербского писателя мы встречаемся и с оппозицией *вещественное/невещественное*, с контрастом между предметным миром и миром сложных человеческих чувств и отношений. Это контраст между ложным и истинным, физическим и духовным, тем, что можно приобрести и чем можно обладать, и тем, что можно лишь почувствовать и запечатлеть в памяти.



inslav

На противопоставлении *вещественное/невещественное* основан рассказ «Салочки» (по-сербски «Шуга»: одно из значений сербского слова «шуга» – 'игра в пятнашки' – [Словарь 1957: 1090]. Игра военного детства автора, для которой не нужны предметы, противопоставляется современным игрушкам. При этом показательно, что Капор ни разу не употребляет непосредственно слово «игрушка» ('играчка'), но исключительно «вещи для игры» ('ствари за игру') и «индустрия», снабжающая детей «предметами, с помощью которых можно избавиться от скуки» [Капор 2001: 25]. Использование автором подобных описательных конструкций подчеркивает вещественную природу любых современных игр, противопоставляемых старинным салочкам, в которые играли в послевоенное время дети, у которых не было «ничего, кроме их самих и их крошечного, тощего тела, держащегося на рахитичных, слабых коленках» [Капор 2001: 21].

Таким образом, в рассказе (эссе), написанном в форме ответного письма английской переводчице Хелен К. на вопрос о значении сербского слова «шуга», вещь (игрушка) противопоставляется самой игре в салочки, моменту прикосновения, которое можно почувствовать, но которым нельзя обладать. Однако современный мир смог «опредметить» даже прикосновение, назначив ему цену: автор рассказывает о том, что прочитал в газетах о новой современной методике в дорогой швейцарской клинике, в соответствии с которой душевнобольные лечатся с помощью тактильного общения друг с другом: «Очень дорогостоящая терапия, было написано в газете. В мое время она еще была бесплатной!» [Капор 2001: 26].

В последнем абзаце детская игра представляется уже как аналог человеческой жизни, состоящей из вечной погони, бегства и прикосновений. В этой погоне предмет и человек оказываются на равных: если вначале человек, одержимый жаждой накопительства, гонится за вещью, то впоследствии уже вещь преследует человека: «Чем ты непрестанно занимаешься? Ищешь друзей, на плечо которых можно положить руку, женщин, которых ты будешь касаться... охотишься за вещами, которые будешь трогать, пока они новые... но лишь только прикоснешься к ним, лишь только ты их получишь... все, до чего ты хоть однажды дотронулся, начнет преследовать тебя, гнаться за тобой, желая схватить, присвоить...» [Капор 2001: 26]. Прикосновением руки, закрывающей человеку глаза, заканчивается и сама жизнь.

Предмет противопоставляется отношениям и в рассказе «Корзо» ('гуляния по центральной пешеходной улице города' – вечерний обычай в балканских городах). Прогулка по улице в данном случае – это прежде всего метафора сложных человеческих отношений, выражающихся в мимолетных взглядах, знаках, никем не замечаемых прикосновениях. Однако эти живые отношения заменил телевизор, который оценивается как суррогат подлинной жизни и становится для автора не только синонимом простоты и удобства, но и символом агрессивности современного вещного мира.

Мотив предмета, противопоставленного переживанию и чувству, встречается также в рассказе Момо Капора «Устные литераторы» («Усме-

inslav

ни књижевници»), в котором речь идет о людях, наделенных особым литературным талантом, но не ставших писателями. Их талант заключается в способности увлечь слушателя устным рассказом, но как только перед ними появляется бумага, пишущая машинка или диктофон, они словно немеют и не способны сказать ни слова. Казалось бы, от их рассказов не останется ничего, поскольку не существует никаких свидетельств таланта этих людей, никто даже не знает их имени; после них не остается книг – вещественного доказательства наличия литературного дара.

Сам образ жизни таких людей – «устных литераторов», писателей без книги – противопоставляется любой форме накопительства: если благодарные слушатели дарят им пальто, на следующий день его уже нет – оно пропито или просто потеряно. Большинство считает их просто глупцами, не способными воспользоваться своим талантом, т.е. трансформировать его в предметы или деньги. Однако победа нематериального над материальным в рассказе Капора очевидна: если писатели награждаются памят-

inslav

никами и пьедесталами, то таким рассказчикам достается подлинное восхищение и память слушателей. Рассказ пронизан такой любовью и благодарностью этим людям, ставшим первыми учителями сербского писателя, что у читателя не остается сомнений, что в системе ценностей подобная память занимает высшее место. В свою очередь память, связанная с предметом (книгой, памятником), функционирует как своего рода «антипамять», поскольку не существует отдельно от вещи, а память «невещественная» становится синонимом бескорыстной привязанности, а значит, по-настоящему дорогого воспоминания.

С подобным вариантом значимого отсутствия вещи мы встречаемся и в рассказе «Автостоп» («Аутостоп»), в котором послевоенная Югославия описывается через призму юношеского восприятия – как мир, в котором самые необходимые с точки зрения героев-студентов вещи (кроссовки, жевательная резинка, химические ручки, фотоаппараты, грамофоны, пластинки, шикарные машины и т.д.) были редкостью и предметом всеобщего вожделения, ведь они существовали лишь в западных фильмах и принадлежали недостижимому идеальному миру. Однако, как и в рассказе «Салочки», детство и юношество обретают ценность именно благодаря своей «невещественности», которая выступает в качестве приметы времени.

Тематически этот рассказ перекликается с эссе «Вчерашний мир» («Yesterday's World») из сборника «Путеводитель по сербскому менталитету». В нем речь идет о послевоенной социалистической Югославии, в которой выбор товаров в магазинах был весьма ограничен, а «красивых вещей» практически не существовало. Три страницы – далеко не маленький рассказ для Момо Капора – занимает описание предметов, которые можно было купить в Югославии и которые предстают в далеко не выгодном свете по сравнению с современным миром вещей – начиная от марок сигарет, разнообразием которых киоски не могли похвастаться, и заканчивая узким ассортиментом комиссионных магазинов.

Однако кульминация рассказа – как это часто бывает у Капора, всего лишь один короткий абзац в конце – в том, что это время было прекрасно, потому что «это было время нашей юности и прежде всего время больших ожиданий – которым не суждено было сбыться» [Капор 2009: 225]. Противопоставление материального нематериальному (в современном мире изобилие вещей, в прошлом – молодость) реализуется на стилистическом уровне в форме противопоставления длинного описания последнему предложению, которое находится в сильной позиции по отношению к предшествующему тексту и в котором заключена смысловая кульминация.

Как мы видим, сама вещь (а не только ее принципиальное отсутствие) у Капора также может выступать в роли приметы времени, своеобразного «якоря памяти». Так, в очерке «География любви» («Географија љубави») автор говорит о том, что сегодня готов отдать все за «блокнот с юношескими рисунками, зимнее пальто, одеяло и картонный чемоданчик, в котором хранились фотографии одной из моих первых любовей» [Капор 2006: 240].

inslav

Ведь эти предметы могут хотя бы ненадолго вернуть атмосферу студенческой жизни, в которой любая вещь – первые занавески, книжная полочка, «шесть фарфоровых тарелок, купленных на распродаже за полцены» [Капор 2006: 241] – становилась ценностью, способной воскресить память о Белграде того времени, когда автор был еще молод.

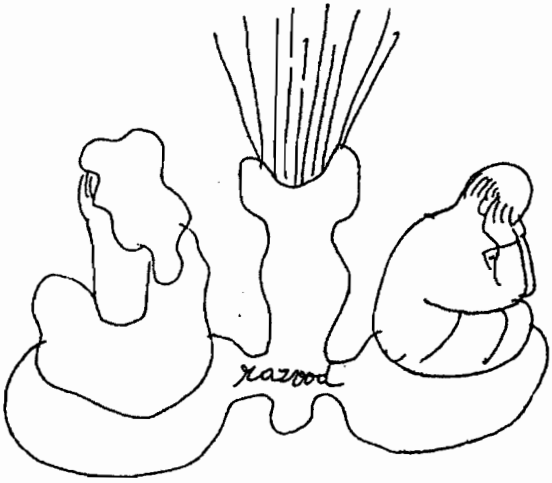
Таким образом, предметы у Капора – это далеко не всегда бездушные вещи, подменяющие теплые человеческие отношения. Предметы несут в себе внутреннее тепло, ведь они способны воскрешать воспоминания. Даже страсть к приобретению красивых и бесполезных вещей (рассказ «Если бы ты только знала» («Да само знаш») не осуждается автором, поскольку в течение многих лет эта страсть не могла быть удовлетворена; приобретение таких вещей не становится жизненной целью и не ставится в вину человеку, оно скорее сродни безобидной мании, которая вызывает умиление и сочувствие, являясь объединяющим началом для тех, кто не может насытиться покупками. Недаром рассказ начинается с описания зеркал, которые, как и многие вещи у Капора, оживают на глазах читателя (антропоморфизация вещи): «Одни зеркала любили меня, другие ненавидели, одни удивлялись, откуда я в них взялся, а другим было все равно... Одно зеркало... посмотрело на меня и сказало, что я сильно полинял...» [Капор 2001: 115]. Тем самым, в рассказе вновь возникает мотив «живой» вещи, выбирающей и изучающей человека.

Текст построен в форме монолога (на него читателя настраивает само название), произносимого от лица покорно следующего за героиней мужа и обращенного к любимой женщине, днями напролет увлеченно совершающей покупки в Италии. Вопреки ожиданиям читателя, автор не дает подробного описания покупаемых предметов (в отличие от эссе, посвященного белградскому блошиному рынку, о котором речь пойдет ниже), а ограничивается перечислением «красиво запакованной ерунды, сладких глупостей, нужных вещиц, которые нам никогда не потребуются, подарков для тех, кого мы любим из-за нашего общей проклятой жажды красивых вещей» [Капор 2001: 118].

В данном рассказе на первый план выходят чувства, воспоминания человека, в то время как предметы названы «лепе ствари», т.е. просто «красивые вещи». В тексте подобное упрощение (вещи делятся на некрасивые (синоним «полезные») и красивые (синоним «бесполезные») становится выражением инфантильного отношения к вещам, которое свойственно и героям рассказа, находящимся в эйфории. Ими на подсознательном уровне владеет идея о том, что, купив как можно больше красивых вещей и подарков, можно обрести счастье.

Подобный детский взгляд и «детское» поведение героев готовят читателя к кульминации рассказа – последнему абзацу, в котором выясняется, что самой ценной и подлинной вещью в груде бесполезных мелочей и подарков, которые названы автором «богатством от бедности» [Капор 2001: 124], оказывается случайно найденный лист из школьной тетради, на кото-

inslav



ром две девочки (дочери автора) обвели ручкой свои стопы, поскольку родители обещали купить по этим меркам красивые туфли.

В данном случае единичность (лист бумаги) противопоставляется множеству (купленные предметы, заполонившие комнату в отеле). Это противопоставление реализуется в тексте рассказа и на графическом уровне: в конце приводится список вещей, занимающий целую страницу. Вначале это перечисление дано в форме назывных предложений, однако незаметно оно переходит в перечисление через запятую, реализуя идею хаотичности и абсурда. Однообразие ряда ничем не нарушается, количество предметов «захлестывает» читателя, темп повествования ускоряется, а ритмическая инерция текста поддерживает читательское ожидание.

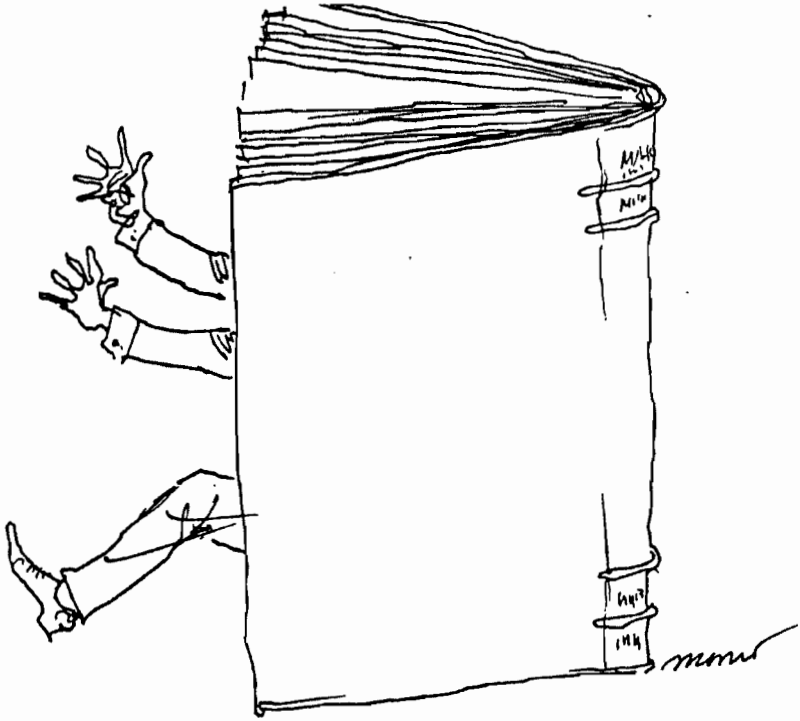
Вслед за безликим списком следует сравнительно подробное описание найденного автором листа со следами девочек. По контрасту с предшествующим перечислением (абзац начинается со слов «среди всего этого хаоса») описание листа бумаги содержит распространенные предложения с метафорами (обведенные стопы – это линии жизни), неожиданными сравнениями. С одной стороны, казалось бы, старательность, с которой девочки обводили свои ноги, также свидетельствует о страсти к приобретению красивых вещей, однако в тексте есть деталь, опровергающая подобное предположение: ведь родители обещали купить им «туфли для Золушки» [Капор 2001: 124], то есть сказочный, волшебный предмет, по самой своей природе исключительный и противопоставленный реально существующим вещам.

Интересно сравнить рассказ «Если бы ты только знала» с рассказом «Блошиный рынок» («The Flea Market») из сборника «Путеводитель по

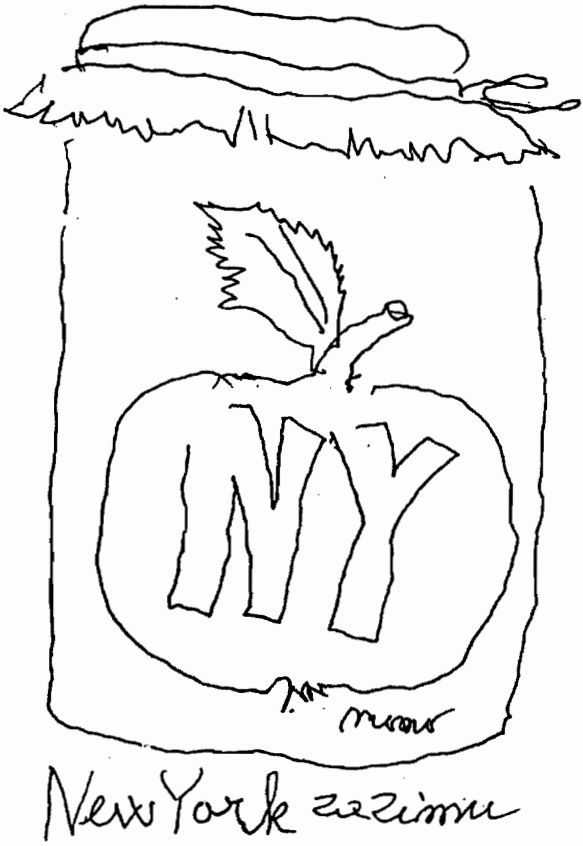
inslav

сербскому менталитету», где с большой любовью описываются вещи, которые продаются на блошином рынке в Белграде. Здесь можно найти старые запчасти от автомобиля, телефон с оторванной трубкой, поношенную одежду, полусгнившую мебель, птичью клетку, очки без стекол и многое другое. С юмором и доброй иронией описывается «необходимость» подобных вещей в быту. Однако автор приобретает здесь нечто иное – он выносит из этой прогулки тему для нового рассказа. Писатель ставит вдохновение в один ряд с предметами, продаваемыми на блошином рынке, и это заставляет читателя почувствовать атмосферу этого места, понять, что она, возможно, и является тем самым, зачем сюда действительно сто́ит приходить.

Похожим образом предмет оказывается в одном ряду с нематериальными ценностями в рассказе «Сандалии» («Сандале»), героем которого становится известный греческий поэт, одновременно занимающийся изготовлением и продажей обуви. Этот поэт – Ставрос Мелисионос – делает сандалии и для богатых, и для бедных, и в них человек чувствует себя «легким и молодым» [Kapor 1979: 80]. Автор отмечает, что земля под ногами, обутыми в сшитые им сандалии, превращается в саму поэзию, и утвержда-



inslav



ет, что в качестве последнего тома сочинений поэта должна выступать именно пара сандалий, на которых золотыми буквами было бы написано: «произведение того же автора».

Вещь, по мнению Капора, способна сказать о человеке главное, выделить его в толпе других людей. Так, в рассказе «Провинциал» («Провинцијалац») герой Нико Н. Херцег, рассказывая о своем первом посещении Белграда и описывая содержимое дорожной сумки, сообщает, что среди одежды и других предметов была книга Стендаля «Красное и черное», хотя в действительности он позднее выдумывает эту деталь для расспрашивающих его приятелей, чтобы доказать свою исключительность, выделиться из толпы приехавших в Белград людей.

Предмет в рассказах и эссе Момо Капора может быть олицетворением одновременно времени и пространства. В рассказе «Ролекс», например,

inslav

часы известной фирмы выступают как символ Швейцарии, однако в силу их совершенства (часы не издают никаких звуков – они не механические, а электронные), бережного и даже трепетного отношения к ним (в магазине все говорят шепотом, часы выносят покупателю на черном бархате) они воспринимаются как мертвый предмет, не имеющий души и не несущий в себе тепла, а процесс покупки напоминает ритуал похорон, когда хоронят время (часы, показывающие время, превращаются в само время).

Пример предмета, олицетворяющего пространство, можно найти в рассказе «Падение города Парижа» («Пропаст града Париза»). Сюжет короткого рассказа, который ведется от лица гимназиста, прост: один из преподавателей гимназии – господин Берберски – человек исключительный: в кармане его пиджака всегда белеет накрахмаленный платок, он называет учеников «господа», а на каникулы уезжает в Париж. По возвращении из Парижа учитель рассказывает гимназистам о чудесах этого города. Но вот однажды герой и его приятель, разнося по квартирам молоко во время каникул, застают любимого преподавателя в одной из квартир – небритого, босого, в старой пижаме. Оказывается, что все рассказы о путешествиях в Париж были выдумкой. Для героев это равносильно концу света, разрушению всех идеалов.

В этом рассказе на первое место выступает противопоставление двух пространств: реального мира маленького провинциального города, в котором живут герои, и Парижа, обретающего черты сказочного (и даже сакрального) пространства. Эта оппозиция реализуется уже в первых фразах: «…один летучий голландец написал про наш город, что он находится на краю света... Уже с первого взгляда было видно, что профессор Воислав Н. Берберски совершенно не принадлежит ни нам, ни нашему городу... Профессор Берберски, судя по всему, всецело принадлежал городу Парижу» [Капор 2001: 43].

При этом Париж существует для героев не как город и точка на земном шаре, но исключительно как предмет рассказов учителя. Поэтому, когда герой узнает правду, он восклицает: «Значит, Парижа вообще не существует?» [Капор 2001: 45], имея в виду, конечно, не Париж как реальный город, а образ Парижа из рассказов профессора, которому они безоглядно верили, – ведь другого Парижа герои не знают. Поэтому в беспорядке – хаосе вещей, который герои застают в комнате преподавателя, они видят обломки Эйфелевой башни и вырубленные деревья с Елисейских полей, а в грязных пепельницах вместе с окурками лежит пепел Парижа. Таким образом, именно через предметный мир два не соприкасающихся друг с другом пространства все же соединяются. Однако в реальности маленького провинциального сербского города Париж может существовать только в виде обломков. Впрочем, рассказ заканчивается оптимистически – профессор твердо верит, что его ученики однажды попадут в настоящий Париж.

Таким образом, в своих эссе и рассказах Момо Капор отводит особое место вещи и ее роли в повседневной жизни человека. Недаром творче-

inslav

скую манеру писателя, о котором уже давно говорят как об особом феномене в сербской литературе, часто называют «лирическим реализмом»: художественный мир его произведений насыщен реалистическими деталями и притом глубоко поэтичен. Вещи способны объединять и разъединять людей, становиться символами эпохи, метафорой памяти и внутреннего состояния человека, олицетворением пространства и времени. Вещь может стать агрессивной, может сама испытывать чувства по отношению к человеку, определять его поступки и руководить чувствами. Тонкий юмор, свойственный художественной манере писателя, заставляет читателя не только улыбнуться, но и задуматься об истинной сущности предметов, окружающих нас. Подобное внимание к детали является отличительной чертой стиля Момо Капора.

ЛИТЕРАТУРА

Капор 2001 – *Капор М.* Сарајевске приче. Нови Сад, 2001.
Капор 2006 – *Капор М.* Путопис кроз биографију. Београд, 2006.
Королькова 2011 – *Королькова П.В.* Пищевые образы как способ реализации оппозиции «свой – чужой» в рассказах Момо Капора // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда / Отв. ред. Н.В. Злыднева. СПб., 2011. С. 431–442.
Словарь 1957 – Сербско-хорватско – русский словарь / Сост. И.И.Толстой. М., 1957.
Kapor 1979 – *Kapor M.* Skitam i pričam: Putopisni dnevnik. Beograd, 1979.
Kapor 2009 – *Kapor M.* A Guide to the Serbian Mentality. Belgrade, 2009.

inslav

Ж. Бенчич
(Загреб)

Концепт *вещь* (*мелкие вещи*[1]) в прозе Татьяны Толстой

Татьяна Толстая открывает свой прозаический сборник «Река» 2007 года циклом литературно-философских миниатюр и бытовых очерков, посвященных главным образом некоторым аспектам современной русской культуры повседневности, как, например, мода на минималистское убранство квартиры, следование новым кулинарным тенденциям, чуждым традиционной национальной кухне, выезд на природу на «свежий воздух» и т. п. Цикл озаглавлен «Мелкие вещи», такое же название имеет и его последняя часть, краткий ретроспективный взгляд автора на период начала 1960-х годов в Советском Союзе, когда два китайских студента ее отца подарили детям своего «Учителя» несколько тщательно, с любовью отобранных китайских сувениров из числа ширпотреба. Синтагма «мелкие вещи» в употреблении Татьяны Толстой далеко не однозначна. Как название всего цикла, она отсылает к художественным произведениям небольшого объема, к кратким нарративам, из которых и состоит цикл. Далее, она указывает на тематическую погруженность указанных текстов не в решение больших и вечных вопросов, а в мелкие и незначительные события и явления повседневности. И, наконец, под синтагмой «мелкие вещи», которая своей понятийной стороной принадлежит предметному миру, подразумеваются предметы малого размера, чаще всего бесполезные, но дорогие сердцу мелочи, которыми человек окружает себя не ради их практической, а скорее сентиментальной ценности. При этом не столь важно, о чем идет речь – о природном объекте или изделии человеческих рук.

В своей статье я остановлюсь на последнем из трех указанных значений концепта *мелкие вещи*. Поскольку мотивный комплекс мелких вещей очень хорошо представлен в рассказах Татьяны Толстой, посвященных теме детства (например, «Свидание с птицей», «На золотом крыльце сидели», «Самая любимая», «Любишь – не любишь»), или же в ее автобиографиче-

---

[1] В данной статье не проводится принципиального различия между понятиями «вещь» и «предмет» – они употребляются как синонимы, как более или менее однозначные варианты общего понятия «объект». Объект же в самом общем смысле слова понимается как нечто, противопоставленное субъекту. Согласно определению Б. Бошняка, «объект (лат. objectum) есть нечто брошенное, поставленное перед чем-либо; поставленность (предмет) по отношению к субъекту (ср. русск. метать. – *Ж. Б.*), мышлению; существование, к которому относится субъект» [Бошняк 1989: 216]. О значении термина «предмет» и «вещь» в теоретическом языке русского модерна и постмодерна см. [Hansen-Löve 2008].

inslav

ски интонированных текстах о собственном детстве (например, «Йорик», «Женский день»), я сосредоточу свое аналитическое внимание главным образом на этой части ее прозы. По необходимости, разумеется, можно прибегнуть и к примерам из ее произведений, задуманных иначе.

В целом можно сказать, что предметный мир, описанный в указанных произведениях, густо населен самыми разнообразными вещами – и не только мелкими. Если присмотреться, то можно увидеть, что речь идет о вещах, которые обыкновенно наполняют закрытое пространство дома или же двора, сада, близлежащего парка, улицы. Это примерно те пространственные границы, внутри которых движется взгляд Татьяны Толстой как рассказчицы. Дом и его ближайшее окружение как традиционная жизненная сфера детей и женщин, является относительно замкнутым пространством. У Татьяны Толстой оно лишено головокружительной и устрашающей космической перспективы, в которой ощущается определенная абстрактная пустота без каких бы то ни было вещей, некий предметный вакуум, предшествующий миру. Впрочем, недостаток и отсутствие вещей вызывает у писательницы глубокое чувство неуюта, которое она наиболее красноречиво высказала в своей литературно-философской миниатюре «Прожиточный минимализм». После осматривания квартиры в минималистском стиле она приходит к выводу:

Минимализм не для нас. На том свете – сколько угодно, я первая – за; <...> на том свете я обеими руками, которых уже не будет, за минимализм. Здесь же, по эту сторону материи, частью коей я пока худо-бедно являюсь, я не хочу пустоты. Я хочу насытить глаза хламом, тряпьем, мебельным целлюлитом, отеками и припухлостями, я хочу развалиться, навалиться и привалиться, а ноги завернуть винтом вокруг ножек стула; руками я хочу дергать и перебирать какую-нибудь бахрому, я хочу, чтобы ненужные вещи, купленные просто так на барахолках мира, были свалены на какой-нибудь стол или комод и мирно на нем уживались; я хочу, чтобы лампочки перегорали, обивка пачкалась, розы засыхали, а на стеклах зимой вырастали перистые морозные узоры. И между рам чтоб лежала муха[2] [Толстая 2007: 25–26].

Словом, Татьяна Толстая отождествляет отсутствие вещей с отсутствием жизни, полагая, что там, где начинается потустороннее и жизнь вечная, господствует пустота, в которой нет ни материальных предметов, ни их неминуемых превращений во времени. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что созерцание материальных вещей в их временном измерении является одной из постоянных тем размышления Татьяны Толстой. При этом, с одной стороны, она склонна приписывать материальным вещам высшую степень реальности, а с другой – глубоко сознает эфемерность их существования, т. е. подверженность разрушительному действию времени и неминуемому исчезновению.

---

[2] Об эмблематическом значении мухи как насекомого, указывающего на разложение (Verwesungstier), в «Мертвых душах» Гоголя см. [Hansen-Löve 2008: 258].

inslav

То, что вещи подобно людям имеют начало и конец, т. е. своеобразную культурную биографию, и в определенном обществе они имеют более или менее предсказуемое время существования, в течение которого меняют свои черты, функции и ценность, показал И. Копытофф в работе под названием «The cultural biography of things: commoditization as process» [Kopytoff 1989]. Из его антропологических исследований переменчивого статуса вещей как в примитивных, так и в высокоразвитых культурах вытекают по меньшей мере два вывода, имеющих значение для нашего дальнейшего анализа. Во-первых, вещь не «умирает» до конца в момент утраты своей первоначальной потребительской функции или когда каким бы то ни было иным образом перестает быть полезной в быту. И, во-вторых, оценка определенной вещи приобретает мнимо парадоксальный характер, если рассмотреть ее одновременно в различных когнитивных и ценностных системах.

Если иметь в виду указанные положения, то бросается в глаза, что, во-первых, Татьяну Толстую интересует в основном «посмертная жизнь» вещей, т. е. их судьба после того, как они отслужили свой век. Иными словами, ее интересует значение и смысл тех старых и бесполезных предметов, которые – если придерживаться рыночных критериев – следовало бы выбросить на помойку. А во-вторых, в ее прозе именно эти истрепанные и облезлые предметы, лишенные всякой объективной экономической ценности, рассматриваемые из определенного угла зрения, превращаются в бесценные маленькие сокровища. Такие «мнимые ценностные парадоксы» [Kopytoff 1996: 82], по словам Копытоффа, мы находим почти во всех рассказах Татьяны Толстой с мотивным комплексом мелких вещей.

Особенно интересны случаи, в которых ретроспективная рассказчица предается воспоминаниям о самой себе как о ребенке и о своем детском восприятии предметного мира. И как ребенок, и как взрослый человек, она проявляет одинаково большой интерес к окружающим ее предметам, но при этом ее прежнее и ее нынешнее Я зачастую воспринимают эти предметы диаметрально противоположным образом, по крайней мере, что касается их ценности. Например, комната дяди Паши из рассказа «На золотом крыльце сидели», казавшаяся ребенку пещерой Аладдина, набитой сокровищами и с «Рогом Изобилия», наполненным чудесными вещами, предстает перед спокойным и трезвым взглядом повзрослевшей рассказчицы лишенной сказочного света:

Как давно я здесь не была. Какая же я старая! Что же, вот это и было тем, пленявшим? Вся эта ветошь и рухлядь, обшарпанные крашеные комодики, топорные клеенчатые картинки, колченогие жардиньерки, вытертый плюш, штопаный тюль, рыночные корявые поделки, дешевые стекляшки! И это пело и переливалось, горело и звало? Как глупо ты шутишь, жизнь! Пыль, прах, тлен [Толстая 2002: 37].

Но хотя для взрослой рассказчицы вещи потеряли тот блеск, который имели в детстве, они вместе с тем не утратили свой немалый смыслообра-

inslav

зующий потенциал. Возьмем, к примеру, старинные золотые часы, которые своим необычным видом гораздо больше приковывали внимание ребенка, чем все остальное, наваленное в комнате дяди Паши:

Над циферблатом – стеклянная комнатка, а в ней, за золотым столиком – золотой Кавалер в кафтане, с золотым бутербродом в руке. А рядом золотая Дама с кубком – часы бьют, и она бьет кубком по столику – шесть, семь, восемь… [Толстая 2002: 35].

В то время как инфантильная наблюдательница погружена в главным образом чувственное восприятие вещей, повзрослев, она открывает и их символическую ценность. Так, изящные фигурки становятся для нее «хозяевами Времени» – и, вспоминая своего прежнего, теперь уже покойного соседа, она образно скажет: «золотая Дама Времени, выпив до дна кубок жизни, простучит по столу для дяди Паши последнюю полночь» [Толстая 2002: 38].

Вещь, таким образом, начинает функционировать в рассказе как знак, она семантизируется. Мы могли бы даже, опираясь на размышления М. Эпштейна, воспринять ее как «…нечто вроде поэтического тропа, прямое значение которого совпадает с материальным бытием и бытовой функцией вещи, а переносное охватывает всю совокупность переживаний и умозрений, в ней выраженных» [Эпштейн 2005: 275]. Действительно, в нашем конкретном случае золотые часы с Кавалером и Дамой метонимически отсылают к дяде Паше и его чудесной комнате и одновременно воспринимаются как традиционное эмблематическое обозначение преходящего времени и быстротечности жизни (если говорить по меньшей мере о двух возможностях их «тропологического» толкования).

На основании проанализированного примера тем не менее нельзя делать поспешный вывод о том, что лишь нынешнее Я рассказчицы видит семантические потенции предмета, в то время как ее прошедшее Я воспринимает те же предметы исключительно эстетически[3], причем в буквальном смысле слова, т. е. главным образом с опорой на собственные органы чувств. Другими словами, детское сознание воспринимает вещи не только в их непосредственной материальной данности, но точно так же наделяет их некоторыми дополнительными значениями: под влиянием волшебной сказки детское сознание может их фетишизировать, приписывая им магические свойства, или же антропоморфизировать их в духе инфантильного анимизма, приписывая им внутреннюю душевную жизнь. К примеру, в рассказе «Свидание с птицей» по убеждению мальчика Пети многие предметы загадочной соседки Тамилы наделены волшебной мощью: перстень с серебряной лягушкой Тамилу, которой, похоже, семь тысяч лет, оберегает от того, чтоб она не рассыпалась в черный порошок, а розовое яичко с золотыми искрами чудесной птицы Алконост, полученное героем от Тамилы в подарок, может привести к тому, что его облада-

[3] Греч. aisthetos – 'чувственно воспринимаемый'.

inslav

тель на всю жизнь затоскует. Лишь позднее эти две вещицы, увиденные глазами вдруг повзрослевшего и разочаровавшегося подростка, утратят свои волшебные свойства и превратятся в обычные предметы без сверхъестественных функций. Точно таким же образом, который, прибегая к словам Хелены Гощило, можно определить как «бифокальное зрение» («bifocal point of view» [Goscilo 1996: 18]) описывается в рассказе «Любишь – не любишь» абажур для лампы, купленный на барахолке. В начале он рассматривается глазами пятилетней девочки, которая наделяет его сугубо человеческими чувствами: «Абажур молодой пугливый, он ко мне еще не привык /..../ он замер, ждет: куда-то его несут?» [Толстая 2002: 19]. Эту по-детски антропоморфизированную картину абажура продолжает схема его «биографии», т.е. его крайне незавидного будущего, которую могла нарисовать лишь взрослая рассказчица:

Он еще не знает, что пройдет время – и он, некогда любимый, будет осмеян, низвергнут, сорван, сослан, а на его место с ликованием взлетит новая фаворитка: модная белая пятилопастная раскоряка. А потом, обиженный, изуродованный, преданный, он переживет последнее глумление: послужит кринолином в детском спектакле и навсегда канет в помоечное небытие. Сик транзит глория мунди [Толстая 2002: 20].

Перед нами, таким образом, одновременно предстают два разновременных видения одних и тех же вещей: прошедшее (из детской перспективы) и настоящее (из перспективы взрослого человека). Это неумолимо подводит нас к гераклитовской диалектике «все течет, все изменяется». Другими словами, во временном измерении ничто никогда не бывает совпадающим с самим собой, тождественным самому себе. Все меняется, и сама вещь, и тот, кто смотрит на нее. А на стабильное самотождество и вещь, и тот, кто ее созерцает, могут рассчитывать лишь в измерении вечности. Однако, остается под вопросом, насколько это измерение вообще присутствует в коротких нарративах Татьяны Толстой, поскольку они большей частью лишены сколько-нибудь надежной метафизической опоры и религиозной трансцендентности, но это уже особая тема, выходящая за рамки рассматриваемой нами проблематики.

Пока нам важно установить, что Татьяна Толстая почти никогда не показывает вещи в их чистом присутствии. Тщательно описывая вещи в их материальной данности, она, как правило, оставляет возможность и их более глубокого аллегорического, символического или любого иного толкования. К примеру, в ее произведениях часто встречаются случаи идеологической семантизации предметов советского быта конца пятидесятых и начала шестидесятых годов XX века. Так, в рассказе «Женский день» ретроспективная рассказчица вспоминает мучительный случай своего детства, когда на школьное празднование 8 марта она пришла не с белой ленточкой в косичке, а с красной. После распекания она была немедленно поставлена с несколькими другими «растлителями» государственного праздника в «позорный ряд», поскольку нарушила неписанное общественное правило, по ко-

inslav

торому: «В волосы – у кого коса – надо заплетать черные или коричневые ленты, а по праздникам – белые» [Толстая 2002: 368]. Белая лента, таким образом, была не только функциональным украшением, вплетаемым в косичку семилетней девочки, но, согласно общественным условностям того времени, еще и знаком официального праздника, наряду с такими вещами, как «государственные цветы гладиолусы в кефирных бутылках, которыми густо уставляют подножие ниши, где … стоит и слепо блестит масляной краской белый Ильич», «фикусы в оконных проемах», «государственные открытки» и т.п. Предметы быта, описываемые Татьяной Толстой, помимо скрытых идеологических призвуков могут заключать в себе и некоторые традиционные мировоззренческие посылки. Чаще всего речь идет о суждениях типа «Суета сует» или «Мементо мори», широко распространенных и хорошо известных в нашей культуре, особенно начиная с времени барочной литературы и живописи. В том, что тему быстротечности земной жизни Татьяна Толстая, опираясь на мотивный комплекс мелких вещей, умеет разработать столь же остроумно и оригинально, как и выдающиеся барочные писатели, мы можем убедиться, обратившись к ее автобиографическому очерку «Йорик».

Писательница вспоминает, как в детстве отдельные пуговицы, крючочки и петельки, иголки и другие мелкие швейные принадлежности бросали в пустую консервную жестянку с черной надписью «Дорсет. Свиная тушенка». Но когда надо было, например, пришить к манжету потерянную пуговицу, в этой жестянке «никогда ничего нужного не находили» [Толстая 2002: 449]. Среди «маленьких трупиков вещей» была и мутно-костяная пластинка, в которой вдруг кто-то узнал «китовый ус». Согласно определению энциклопедического словаря «усатые К. (серые К., гладкие К., полосатики) имеют на небе роговые образования – „усы“, служащие для отцеживания планктона» [Толстая 2002: 450]. Правда, в нашем конкретном случае «китовый ус» имел совсем другое предназначение: в 1914 году его употребили для бабушкиного корсета – неудивительно, что он тоже оказался вместе с остальными швейными мелочами в жестянке «Дорсет». С виду совершенно бесполезная мелочь наподобие «китового уса», вначале будит у рассказчицы воспоминания о бурной биографии ее бабушки, чтобы вслед за этим вызвать размышления о «биографии» и судьбе самого кита:

<…> наш собственный, личный, серый и гладкий полосатик, наш бедный Йорик рыбы не ел, рыбаков не обижал, прожил жизнь светлую и короткую, – нет, нет, долгую, долгую жизнь, она длится и посейчас, она будет длиться, пока из жестянки на дребезжащем подоконнике чьи-то неуверенные, задумчивые пальцы будут вылавливать и отпускать, вылавливать и отпускать молчаливые, чудесные черепки времени [Толстая 2002: 452].

Называя кита бедным Йориком, рассказчица отсылает читателя к первой сцене пятого акта трагедии Шекспира «Гамлет». С помощью сцены на

inslav

кладбище, в которой Гамлет, держа в руке череп любимого когда-то придворного шута Йорика, размышляет о быстротечности человеческой жизни, Толстая активирует вечную тему «Суеты» и в мотиве «китового уса» в своем рассказе. Посредством многозначной метафоры «черепки времени», употребленной для обозначения всех мелочей из жестянки «Дорсет», она, с одной стороны, подчеркивает, что это осколки, т.е. остатки более крупных предметов, раздробленных сокрушительной силой времени. С другой стороны, она тонко подмечает их аналогию с черепом[4] известного придворного шута, который и вызвал у датского принца грустные размышления о тщете всех земных радостей.

Как мы видим, вещи Татьяны Толстой, помимо того, что они просто существуют, всегда еще и о чем-то говорят: то о прошедших временах, откуда они попали к нам, то о людях, которые их делали или ими пользовались, то о старых и пресловутых истинах наподобие «Суета сует» или «Помни о смерти». Они, таким образом, оказываются включенными в сферу знаковости и общественно-культурных условностей, сближаясь по своим функциям со словами. Во всяком случае оппозиция *слово / вещь*, которая, по мнению Ю.М. Лотмана, «принадлежит к основным семиотическим образующим всякой культуры»[5] не является в прозе Татьяны Толстой ни слишком резкой, ни чересчур принципиальной. К тому же следует отметить, что чем удаленнее у нее вещи от своих первичных практических функций, тем они ближе к знаковой функции слова. Освободившись от задач, осуществляемых в повседневной жизни человека, они словно обретают способность повествования и о некоторых более глубоких слоях человеческого бытия по сравнению со сферой жизненной практики. Потеряв потребительскую ценность и став мусором, они словно обрели некую более постоянную духовную ценность.

Вот как этот процесс превращения мусора в нечто, что входит в семиотическую категорию постоянных ценностей, описывает Джонатан Каллер, комментируя книгу английского социолога Майкла Томсона «Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value» (1979). Вслед за классификацией Томсона, Каллер различает преходящие (transient) и постоянные (durable) объекты определенной культуры. Предметы, которые можно охарактеризовать как преходящие, имеют ограниченный срок годности и со временем теряют ценность, становясь мусором. Предметы же, считающие-

---

[4] Черепок, с одной стороны, „обломок, осколок разбитого глиняного, фарфорового, фаянсового и т.п. сосуда, изделия. <…> С другой стороны, черепок – уменьшительное от череп в значении „скелет головы позвоночных животных и человека“ [Словарь 1984].

5 В той же статье под названием «Натюрморт в перспективе семиотики» Лотман далее продолжает: «При этом ‘вещь’» берется не в ее лингвистическом значении, как денотат знака, а в ее реальности, противопоставленной знаковости как таковой. Вещи приписывается не просто материальность, но и единственность, самодовлеющее бытие, целостность и особая, независимая от человека и его идей подлинность. Знак воспринимается как нечто условное, созданное человеческой культурой, вещи приписывается безусловность и чувственная реальность, выводящая ее за пределы мира социальных конвенций» [Лотман 1986].

inslav

ся постоянными, теоретически имеют неограниченный срок годности. Ценность таких предметов со временем не только не снижается, но напротив, растет. «Когда преходящая вещь, теряя ценность, обращается в мусор, – объясняет Каллер – она существует во вневременном сегменте, не имея ценности, но вместе с тем, не лишенная шанса быть обнаруженной и внезапно превращенной в нечто постоянное. В таких ситуациях мы сталкиваемся не с непрерывностью, но с радикальной ломкой ценности, то есть с резкими поворотами моды [Culler 1988: 172]. Однако, в то время, как мусор, согласно наблюдениям Джонатана Каллера, пребывает в состоянии недифференцированности, вещь, продвинутая в категорию постоянных ценностей, становится крайне дифференцированной, особой [Culler 1988: 173]. Опираясь же на терминологический аппарат Игоря Копытоффа можно лишь добавить, что такая вещь «сингуляризируется», порой даже «сакрализуется», начиная восприниматься как единственная, неповторимая, незаменимая и в этом смысле бесценная (ср. [Kopytoff 1996: 68–77]). Большинство вещей, о которых говорится в кратких нарративах Татьяны Толстой, воспринимается именно таким образом.

Однако сейчас необходимо задаться иным вопросом: почему у Татьяны Толстой мелкие вещи играют бóльшую роль, чем крупные, почему для нее мелкие вещи «красноречивее» больших?

Частичный ответ на этот вопрос мы находим в рассказе «Самая любимая», посвященному воспоминанию о Женечке, скромной учительнице русского языка с которой рассказчица в период своего взросления проводила на даче летние каникулы. «Дарить было ее любимым занятием», – замечает рассказчица, вспоминая ритуал раздачи подарков, повторявшийся всякий раз, когда Женечка навещала ее зимой в ленинградской квартире:

Причесав перед зеркалом пушистый дым, поправив тяжелые янтарные бусы, Женечка приступала к раздаче подарков: взрослым – полезные, содержательные книги – их, повертев, откладывали и потом никогда уже не брали в руки, нам – крошечные флакончики с духами, записные книжки, а то вдруг чудом сохранившиеся дореволюционные пустяки вроде статуэток, матерчатых брошек, старинных чашек с отбитыми ручками – сокровища, от которых должно захватить дух у любой девочки. Удивительно, как просочились все эти легко теряющиеся и гибнущие вещички сквозь годы. Впрочем, мясорубка времени охотно сокрушает крупные, громоздкие, плотные предметы – шкафы, рояли, людей, – а всякая хрупкая мелочь, которая и на божий-то свет появилась, сопровождаемая насмешками и прищуром глаз, все эти фарфоровые собачки, чашечки, вазочки, колечки, рисуночки, фотокарточки, коробочки, записочки, финтифлюшки, пупунчики и мумунчики – проходят через нее нетронутыми [Толстая 2002: 144].

Из приведенного примера видно, что в разряд мелких вещей попадает все то, с чем можно легко обращаться, т.е. легко собрать, переложить с одного места на другое, в случае необходимости убрать, – словом, без труда таскать за собой всю жизнь. Сам человек отнесен к разряду крупных

inslav

вещей, поскольку перед разрушающим действием времени он в одинаковой степени пассивен и беспомощен, как шкаф или рояль. Причем время проявляет себя сокрушающей силой не только в своей космической, но и исторической ипостаси. Рассказчица не случайно вспоминает «чудом сохранившиеся дореволюционные пустяки». Дело в том, что, как это убедительно показала Светлана Бойм в своей книге *Общие места: Мифология повседневной жизни,* в период после революции, прежде всего в двадцатые годы, советская культура была враждебно настроена по отношению ко всему, что отдавало «мещанским уютом» и сферой частного[6], а мишенью этой враждебности одними из первых стали именно мелочи [Бойм 2002]. Так, например, в период кампании «по борьбе с домашним хламом», развернутой в 1928–1929 годах газетой «Комсомольская правда», именно они были объявлены пошлыми буржуйскими фетишами и «маленькими божками вещизма»:

Остановим продукцию безвкусного хлама! Со всеми этими собачками, русалками, маленькими чертиками во всевозможных видах и слониками незаметно наступает мещанство. Очистите ваши комнаты! Передайте хлам публичному суду! («Комсомольская правда» 1928. 4 ноября. Цит. по: [Бойм 2002: 54]).

Правда, в последующие десятилетия быт и жизненный уклад советского общества понемногу менялся к лучшему. В этом смысле Светлана Бойм выделяет прежде всего два периода, в которых борьба против так называемого мещанского наслаждения материальными благами стихает: середина тридцатых годов, когда формировалась сталинская элита, привилегированный средний класс, стремящийся к домашнему комфорту, а также послевоенное время, в котором уже никто не проявлял готовности отказаться от своего вожделенного личного угла. Однако уже в шестидесятые годы снова возрождается кампания против «домашнего хлама», теперь уже как форма критики сталинизма, а «домашним гнездышкам» как рассадникам бездуховности, противопоставляется романтика путешествий и геологических экспедиций. (ср. [Бойм 2002: 89] и др.). Вообще, можно было бы сказать, когда в какой-либо культуре на вершине официально продвигаемой шкалы ценностей находится коллективизм и готовность пожертвовать личным счастьем во имя общего блага, отношение к материальным вещам, облегчающим или обогащающим повседневную личную жизнь, не может быть однозначно положительным. А вот Татьяну Толстую, занятую в своей ранней прозе главным образом периодом советской культуры 1950–60-х годов и далее, скорее всего необходимо отнести к тем писателям, которые как раз в полном восхищении от «домашних гнездышек» со всем их старым хламом и личными мелочами.

---

6 О тенденции угасания личной жизни в советском обществе в свое время в «Московском дневнике» писал (в 1926-1927 годах) и Вальтер Беньямин. Размышляя о своем возможном вступлении в ряды компартии, он говорил следующее: «Быть коммунистом в стране, где господствует пролетариат, означает полное отречение от личной независимости. Задачу организации собственной жизни человек, так сказать, поверяет Партии» [Benjamin 1986: 95].

inslav

Во всяком случае, по мнению Татьяны Толстой, мелкие вещи, особенно личные, намного долговечнее крупных, несмотря на исторические обстоятельства, в которые они попадают. Хотя и они подвержены разъеданию временем, их «биография» как правило счастливее «биографии» крупных вещей. Дело в том, что мелкие вещи гораздо чаще крупных переходят из категории преходящих в категорию постоянных ценностей – наверняка потому, что человек с ними связан интимнее и глубже, чем с крупными вещами, которые он обычно делит с другими людьми. Поэтому больше шансов на «выживание» в тяжких исторических бурях будет наверняка иметь не громоздкий стол или комод, а связка личных писем или какая-нибудь другая мелочь, с которой человек ни за что не пожелает расстаться.

В прозе Татьяны Толстой такая мелочь, как правило ассоциирующаяся с каким-нибудь персонажем, функционирует как своеобразный атрибут своего владельца и подходящее средство его характеристики. Достаточно вспомнить хотя бы щегольскую шляпку «четыре времени года» Александры Эрнестовны, главной героини рассказа «Милая Шура». Несмотря на то, что на момент повествования ей уже за 80, ее все еще не покидает желание нравиться:

<...> бульденежи, ландыши, черешня, барбарис – свились на светлом соломенном блюде, пришпиленном к остаткам волос вот такущей булавкой! Черешни немного оторвались и деревянно постукивают [Толстая 2002: 39].

О беспокойном женском сердце Александры Эрнестовны – вечно жаждущем мужского внимания и любви – косвенно свидетельствует и каталог косметических мелочей, которые в свое время (в 1913 году) она положила на дно своего саквояжа, спланировав, но, увы, так никогда и не осуществив, побег в Крым от своего второго мужа к любовнику Ивану Николаевичу:

На самом дне, запрокинувшись на спину, подняв лапки, спит шкатулка – шпильки, гребенки, шелковые шнурки, алмазный песочек, наклеенный на картонные шпатели – для нежных ногтей; мелкие пустячки. Жасминовый джинн запечатан в хрустальном флаконе – ах, как он сверкнет миллиардом радуг на морском ослепительном свету! [Толстая 2002: 46].

Но несмотря на то, что у несколько фривольной Александры Эрнестовны «всю жизнь были рома-а-аны, как же иначе?», она и спустя шестьдесят лет не забыла Ивана Николаевича. Свидетельством ее все еще живых воспоминаний о так и не забытом любовнике снова выступают мелкие вещи: его любовные письма и фотография, которые вместе с неиспользованным билетом на поезд в Крым Александра Эрнестовна как драгоценность бережно хранила до самой смерти. Все эти мелочи, раскрывающие бурную сентиментальную жизнь главной героини, после ее смерти были выброшены на помойку, о чем рассказчица не без сарказма замечает:

За углом, на асфальтовом пятачке, в мусорных баках кончаются спирали земного существования. А вы думали – где? За облаками, что ли? [Толстая 2002: 48].

inslav

Своеобразный скептицизм по отношению к идее потустороннего при доминирующем интересе к посюстороннему и жизни во времени, как уже отмечалось, характерны для большинства рассказов Татьяны Толстой 1980-х годов. К ее ранней прозе несомненно применимы замечания Георга Лукача о романе как выражении «трансцедентальной бездомности» («die Obdachlosigkeit» [Lukács 1990: 31]) и единственной литературной форме, в которой по этой причине ведущим и конститутивным принципом становится время. «Время может лишь тогда получить основополагающее значение, когда прекращается связь с трансцедентальной родиной» – утверждает Лукач в своей «Теории романа». Далее он продолжает: « … время – это сопротивление, оказываемое жизненной органикой смыслу, стремление жизни не выходить за пределы собственной самозамкнутой имманентности. <...> В романе отделяются друг от друга смысл и жизнь, а вместе с ними сущностное и временное; можно даже сказать, что все внутреннее действие романа есть не что иное, как борьба с могуществом времени» [Lukács 1990: 102].

В прозе Татьяны Толстой, занятой главным образом превращениями повседневных жизненных явлений во времени, мотивный комплекс мелких вещей обладает, как уже упоминалось, большим смыслообразующим потенциалом при характеристике героев и освещении их жизненных траекторий. Но кроме того, он выполняет еще две важные функции: во-первых делает временное течение видимым. Если остановиться на последнем примере, т.е. на рассказе «Милая Шура», можно убедиться, что Татьяна Толстая большое внимание уделяет мелочам, которые уже своим видом указывают на течение времени и его преображающую силу. Таким образом, все личные вещи главной героини, как впрочем, и она сама, попорчены «зубом времени», – будь то давно вышедший из моды головной убор (шляпа с деревянными фруктами), изношенная принадлежность гардероба (засаленный и потертый черный костюмчик), пожелтевшая от времени фотография (чуть пожелтевший Иван Николаевич), треснувшие чайные чашки (малиновые надтреснутые чашки) и т.п. Тем не менее, потрепанный вид указанных предметов не дает оснований сразу же делать обобщения о преимущественно отрицательном характере течения времени. Возможность положительного эффекта этой преображающей силы, как уже подчеркивалось выше, доказывают те личные предметы, которые, несмотря на свою ветхость, лишь с течением времени обретают законченный смысл и большую ценность. Так, билет в Крым Александры Эрнестовны по прошествии многих лет и десятилетий, перестает быть лишь старым и незначительным кусочком картона с черными непонятными цифрами, становясь драгоценным напоминанием о большой несбывшейся любви, о навсегда утраченном жизненном шансе, о безвозвратно ушедшем времени жизненного расцвета.

Таким образом, мы подошли и ко второй, пожалуй, еще более важной функции мелких вещей, заключающейся в их способности, сохраняя в се-

inslav

бе следы минувшего времени, побуждать память о прошлом. Другими словами, в ретроспективной и автобиографически ориентированной прозе Татьяны Толстой мотивный комплекс мелких вещей выполняет функцию воспоминания, а, как указывает Лукач в своей «Теории романа», вместе с надеждой только воспоминание есть «переживание времени означающее одновременно и его преодоление» [Lukács 1990: 103]. Во всяком случае, мотивный комплекс мелких вещей служит Татьяне Толстой нитью Ариадны, ведущей в прошлое, прежде всего в прошлое пережитое лично, но и в то, о котором мы знаем лишь косвенно, из вторых рук. Правда, в фабульном развитии ее прозы этот мотив не играет значительной роли, но вместе с тем связывает писательницу с ушедшими эпохами национальной и общей истории, со старшими поколениями родственников и друзей, и, наконец, с самой собой из более ранних периодов собственной жизни. Почти каждая, даже самая эфемерная вещь в прозе Татьяны Толстой может пробудить ее автобиографическую и культурную память и тем самым перерасти в средство преодоления как неосмысленности и хаотичности прошедших событий, так и исторической прерывистости, которой на протяжении 20 века были постоянно подвержены люди в России – и не только в ней! – от времен революций, гражданских и мировых войн вплоть до перестройки.

В своем автобиографическом очерке под названием «Мелкие вещи», упомянутом в начале статьи, Татьяна Толстая перечисляет и подробно описывает сувениры, которые по случаю китайского Нового года принесли в дом два студента ее отца из Китая:

От них остались маленькие вещи: костяная коробочка величиной с палец, со сдвигающейся крышкой, и внутри – квадратная печать с иероглифом и корытце с пачкательной краской карминного цвета. <...> Еще была круглая прозрачная коробочка, в которой на шелковом ложе лежала тряпичная роза, надушенная душным, плотным без просветов сладким запахом, который никому не понравился, так что она валялась без дела в шкафу и пахла наедине с собой следующие сорок лет. Еще было пять крошечных лаковых шкатулок, вкладывавшихся одна в другую: оливковая, синяя, морской волны, красная и розовая [Толстая 2007: 60–61].

Двух молодых китайцев, будущих физиков и специалистов по спектральному анализу, убили поборники культурной революции «как буржуазных спецов, за излишнюю ученость» [Толстая 2007: 60]. Рассказчица помнит и их самих, и их имена только благодаря вышеуказанным мелочам, которые одновременно и всё, что после них осталось. Размышляя о трагической судьбе двух юношей-китайцев, она начинает осознавать большое значение мелких вещей как «опредмеченной памяти» (термин Утехина [Утехин 2004]), а также немалую опасность, которую влечет за собой их уничтожение. По ее мнению убийцы вещей вдвойне ужаснее и преступнее убийц людей: они не только убивают человека, но навсегда стирают его земной след, а тем самым и память о нем. Убийцы вещей по сути убийцы

inslav

времени, поскольку лишают нас возможности посредством вещей ощутить его многослойность. Не будь мелких вещей, возбуждающих воспоминания, наше существование превратилось бы «в плоское и невеселое 'сейчас'» [Толстая 2007: 65].

ЛИТЕРАТУРА

Бойм 2002 – *Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. М., 2002.

Лотман 1986 – *Лотман Ю.М.* «Натюрморт в перспективе семиотики» (1986) // интернет-ресурс: http://philologos.narod.ru/lotman/still-life.htm.

Словарь 1984 – Словарь русского языка в четырех томах. Т. IV. М., 1984.

Толстая 2002 – *Толстая Т. Н.* Река Оккервиль: Рассказы. М., 2002.

Толстая 2007 – *Толстая Т. Н.* Река: Рассказы. М., 2007.

Утехин 2004 – *Утехин И.* «Любимые вещи» // интернет-ресурс: http://magazines.russ.ru/nz/2004/1/uteh15-pr.htlm.

Эпштейн 2005 – *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в русской литературе. М., 2005.

Benjamin 1986 – *Benjamin W.* Moskovski dnevnik. Sarajevo, 1986.

Bošnjak 1989 – *Bošnjak B.* Filozofija: Uvod u filozofsko mišljenje i rječnik. Zagreb, 1989.

Culler 1988 – *Culler J.* Rubbish Theory // Framing the Sign: Criticism and Its Institutions. Norman and London, 1988.

Goscilo 1996 – *Goscilo H.* The explosive world of Tatyana N. Tolstaya's fiction. Armonk, London, 1996/

Hansen-Löve 2008 – *Hansen-Löve A.* «Wir sind alle aus 'Pljuškins Haufen hervorgekrochen...»: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 71 (2008).

Kopytoff 1986 – *Kopytoff I.* The cultural biography of things: commoditization as process // The social life of things: Commodities in cultural perspective, A. Appadurai (Ed.). Cambridge, New York etc., 1986.

Lukács 1971 – *Lukács G.* Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Neuwied und Berlin, 1971.

inslav

ВЕЩЬ В ИСКУССТВЕ: ОТ ИКОНЫ ДО МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

inslav

В. Лепахин
(Сегед)

Вещь и концепт в иконах *Гостеприимство Авраамово* и *Святая Троица*

Вначале скажем несколько слов о терминологии. Не имея возможности углубляться здесь в спорные вопросы относительно соотношения понятий «предмет» и «вещь», мы в самом общем плане различаем предмет как основу, возможность вещи и собственно вещь как «освоенный предмет», говоря языком Хайдеггера. Предмет становится вещью, когда происходит его культурное, символическое, духовное, культовое освоение[1]. Предмет и вещь тесно взаимосвязаны: предмет может превратиться в вещь, но впоследствии вещь может стать предметом. Некоторые вещи можно называть и предметами, а отдельные предметы – вещами. Вместе с тем в определенных случаях предмет противостоит вещи, а вещь предмету в культурном, культовом, духовном или символическом плане, что говорит о необходимости и четкого разделения понятий вещь и предмет. Одна из важнейших особенностью вещи состоит в том, что она способна наполняться культурным, символическим, духовным смыслом, становиться «текстом», и в этом случае исследователь «читает» вещь, выявляя культурные смыслы, сокрытые в ней, «расчищая» не всегда заметную печать Творца, лежащую на ней, открывая сокрытый в ней первообраз, что особенно актуально, когда речь идет об иконе и о сакральном искусстве в целом.

И здесь мы переходим к термину «концепт». Как явление культурологии концепт всегда «многослоен» (выражение Ю. С. Степанова, см. [Степанов 2004: 46]), и вещь выражает эту многослойность. Если говорить о сакральном искусстве, то эта многослойность естественна, поскольку церковный образ в широком смысле говорит с человеком на символическом языке, а символ всегда многозначен, в этом, собственно, и состоит его призвание. Символическое понимание и «прочтение» изображенной на иконе вещи обогащает содержание ее концепта. Поэтому концептуализация, символическое понимание вещи в иконе естественным образом ведет к сокращению самого количества вещей в композиции вплоть до того, что

[1] При этом мы склонны согласиться с выводами Т. Ю. Быстровой: «Для вещи четких технологических критериев нет, вернее их недостаточно при определении ее сущности, многое зависит от условий ее использования, особенностей владельца, культурного контекста. Вещество природы становится предметом, попадая под воздействие человека» [Быстрова 2001: 45].

inslav

остается одна, но насыщенная глубокими смыслами «вещь». Если говорить конкретно об иконе *Троицы*, то это чаша с главой жертвенного агнца. В эпоху начинающегося заката иконописи, происходит отход от символического языка иконы, что проявляется в частности в том, что вещь превращается в предмет, а количество предметов на иконе неоправданно растет. В данной статье мы проследим эти тенденции на иконах *Гостеприимства Авраама* и *Троицы*[2] и выстроить такой ряд: предмет – вещь – концепт – концептуализация – концепция иконы в целом, что позволяет проследить тесную взаимосвязь (выраженную в гармонии или в противоречии) между вещью, концептом и словом, входящим в наименование конкретного образа. Вещь в иконе настолько заметно и кардинально влияет на концепт, а через него на концепцию иконы, что это может привести к переименованию иконы или корректировке ее названия.

Икона *Троицы* в ее наиболее известном иконографическом варианте, принадлежащем кисти преп. Андрея Рублева, выросла из византийского образа *Гостеприимства Авраамова* (ἡ φιλοξενία τοῦ Αβραάμ). Источником этого образа послужила восемнадцатая глава книги Бытия, в которой повествуется о явлении трех мужей (ангелов) патриарху Аврааму. В начале главы говорится, что у дуба Мамре Аврааму явился Бог (Быт. 18: 1), в древнееврейском тексте стоит «Яхве». Авраам, выйдя навстречу трем мужам, кланяется Им с обращением «Адонаи», что значит «Господь», в единственном числе (Быт. 18: 2–3). Когда мужи встали, чтобы идти в Содом и Гоморру, с Авраамом разговаривает Господь (как бы один в трех Лицах) (Быт. 18: 22), но в Содом приходят уже не три мужа, а два ангела (Быт. 19: 1), Авраам же стоит «пред лицем Господа», умоляя не уничтожать город ради праведников (Быт. 18: 23–33). Как известно, в святоотеческой эгзегезе встречаются три толкования этого места. Первое: Аврааму явился Сын Божий, Второе Лицо Пресвятой Троицы, в сопровождении двух ангелов; такое толкование мы встречаем у мч. Иустина Философа, у святителя Илария Пиктавийского, у святителя Иоанна Златоуста, у блаженного Феодорита Киррского. Второе: это было явление Пресвятой Троицы, первое откровение человеку о Триединстве Божества; так считают святители Афанасий Александрийский, Василий Великий, Амвросий Медиоланский, блаженный Августин. Третье: Аврааму явились три Ангела, это наименее распространенное мнение (подробно см. [Озолин 1993: 379–382]).

Первое и второе мнения нашли свое отражение в православной иконографии. Композиция явления трех мужей Аврааму встречается уже в катакомбах (IV век), а позже в мозаиках Санта Мария Маджоре и Сан Витале в Равенне (соответственно V и VI века) наряду с приходом ангелов появляется и сцена трапезы (см. [Троица 1981: табл. 1, 2]). В Византии этот сюжет поначалу воспринимался как исторический и не связывался с догматом о Троице. Смысл изображения состоял в следующем: а) величие доброде-

[2] В поле нашего внимания оказалось около ста изображений (миниатюр, гравюр, фресок, икон) Пресвятой Троицы.

inslav

тели гостеприимства (Авраам, сам не зная того, оказал гостеприимство Господу), б) обетование Аврааму о рождении сына, в) моление Авраама о помиловании жителей Содома и Гоморры. Поэтому на иконе так подробно показано все, связанное с угощением трех мужей и «беседа» Авраама с Господом. Впервые надписание «ἡ ἁγία τριάς» на иконе *Гостеприимства Авраама* появляется в Византии лишь в XI веке: в миниатюре лицевой Псалтыри из Студийского монастыря [Троица 1981: табл. 9]. Веком позже такое надписание на композиции *Гостеприимства Авраама* проникает в стенопись, и только в XIV веке эта надпись появляется на моленных иконах [Озолин 1993: 382–383]. Отметим, что надписание *Святая Троица* появилось сначала в миниатюре и фреске и лишь позже «перекочевало» на иконный моленный образ. При этом, надписание ввели в композицию *Гостеприимство Авраама* с фигурами Авраама и Сарры и слуги, то есть данные побочные фигуры не мешали понимать композицию, как икону *Троицы*. Точнее, миниатюрист, стенописцы и затем иконописцы толковали, видимо, композицию как *явление* ангелов Аврааму и Сарре, и в иконографии образа оставался ярко выраженный исторический и бытовой аспекты.

Как совершался переход от реального и исторического понимания композиции к ее догматической трактовке? Ответ очевиден: оставались за пределами изображения фигуры Авраама, Сарры и слуги, снимались исторические и бытовые детали, убирались предметы со стола и, благодаря этому рождалась возможность догматического толкования композиции. Впервые трех ангелов, явившихся Аврааму, вписывают в круг уже в V веке, но под их ногами отделенные чертой изображены Авраам и Сарра [Троица 1981: табл. 3]. Вначале фигуры Авраама и Сарры исчезают на предметах круглой формы (например, моливдовулах, панагиях, панагиарах), что обусловлено малой формой – композицией, вписанной в круг и отсутствием свободного пространства для Авраама и Сарры. Позже иконография без Авраама и Сарры отделяется от *Гостеприимства Авраама* и обретает самостоятельность. При этом *Гостеприимство* понимается в священно-историческом ключе, а сокращенный или неполный вариант – в догматическом: это уже икона *Троицы*. И если на композиции *Гостеприимства* в Византии, начиная с XI века, можно встретить два варианта надписания: или «ἡ φιλοξενία τοῦ Αβραάμ», или «ἡ ἁγία τριάς», то на кратком варианте вполне последовательно остается одно надписание: «ἡ ἁγία τριάς». Можно согласиться с о. Павлом Флоренским, что окончательное осмысление сокращенного варианта *Гостеприимства Авраама* как образа *Троицы* произошло на Руси [Флоренский 1996: 364].

Теперь обратимся к конкретным изображениям Пресвятой Троицы, обращая внимание на наличие тех или иных вещей и предметов на иконе. Вначале обратимся к древним изображениям *Гостеприимства Авраама.* На мозаике в Санта Мария Маджоре (432–440) три мужа (без крыльев) сидят за прямоугольным столом, под столом видны их ноги. Они сидят

inslav

Рис. 1. Гостеприимство Авраама. Сан Витале, Равенна. VI в.

Рис. 2. «Зырянская» Троица. Конец XIV в.

inslav

в ряд на одном уровне, у них одинаковые одеяния и нимбы[3]. Средний муж выделен лишь тем, что раскрытой ладонью он указывает на блюдо с тельцом в руках Авраама. На столе – три пирамидальной формы хлебца (еще три таких же хлебца изображены слева на столе перед Саррой), Авраам стоит рядом со столом и предлагает угощение. Слева Сарра за небольшим столиком передает Аврааму еще три хлеба. На переднем плане стоит большой кувшин для омовения. В верхнем регистре композиции изображен приход трех мужей к Аврааму, и там средний муж заключен в овальную мандорлу, т. е. заметно отделен от двух других мужей [Троица 1981: табл. 2]. И все же акцент в нижнем регистре данной композиции стоит на угощении трех путников Авраамом и Саррой.

Заметно сходство этого произведения с мозаикой из Санта Мария Маджоре в церкви Сан Витале в Равенне (546–547). Здесь опять изображены в ряд на одном уровне три мужа без крыльев, но с нимбами. Они сидят за прямоугольным столом, под которым также видны их ноги (при этом детально изображена конструкция стола). На столе лежат три круглых хлебца с крестообразными печатями. Кажется, уже в данном случае – а это VI век – можно говорить о попытке переосмыслении содержания события: хлебцы с крестообразными печатями можно истолковать как просфоры, а угощение путников становится евхаристической трапезой. На мозаике Авраам идет к столу, держа на вытянутых руках блюдо с приготовленным тельцом, при этом голова левого мужа[4] повернута в сторону Авраама. За спиной Авраама слева стоит Сарра (рис. 1; [Лазарев 1986: табл. 53]). Предположение о евхаристическом смысле трапезы в этом изображении подтверждает и размещенная в правой части композиции сцена принесения в жертву Исаака. В середине композиции Авраам еще несет *тельца* на

---

[3] Строго говоря, нимб не является «вещью», однако изображенный на иконе он может рассматриваться как символическая вещь, как концепт. Нимб – это сияние нетварного света вокруг головы Спасителя, Богородицы или святого. Изображенный на иконе он обретает некоторую «вещность». В русской иконе он изображается чаще всего в виде диска с обводкой (красного или другого цвета), при этом его нематериальность подчеркивается тем, что он всегда изображается в виде круга, который не поворачивается при повороте головы святого (при изображении головы фронтально, в анфас или в профиль нимб остается круглым, не меняя ракурс вслед за ракурсом головы). В западноевропейской религиозной живописи нимб превращается из символа в знак и изображается в том же ракурсе, что и голова, поэтому он может стать овалом, нередко «оторванным» от головы святого, иногда он похож на некую дисковидную тарелку, которая «парит» над головой святого [Кутковой 2008: 187–200]. В этом случае «вещность» нимба особенно подчеркнута. Другая крайность европейской религиозной живописи, – изображение «прозрачного» нимба в виде контура вокруг головы или овала над головой, при этом смысл нимба (сияние нетварного света) полностью отсутствует: между контуром нимба и очертанием головы можно видеть все изображенное на заднем плане. Контурные нимбы можно видеть на ранних византийских мозаиках, но там это оправдано по той простой причине, что круглый контур сделан по золотому фону, и между очертанием головы и контуром нимба зритель видит все тот же золотой свет, а не перспективные изображения заднего плана.

[4] Здесь и далее, говоря «левый» или «правый», мы имеем в виду точку зрения зрителя, а не «изнутри», которая в отдельных случаях специально оговаривается.

inslav

Рис. 3. Троица. XVI в. Углич.

inslav

блюде, но справа мы видим уже Исаака и *агнца*, приготовленного в жертву вместо единственного сына Авраамова. Это тот агнец, который позже на иконе *Троицы* заменит тельца. Надписаний в композициях Санта Мария Маджоре и Сан Витале нет.

Особый интерес представляет резная плита из алтарной преграды в монастыре Шио-Мгвиме (XI в., Тбилиси, Музей искусств), на которой изображены три ангела. У среднего – крещатый нимб, у двух других нимбов нет (!), но имеются крылья. Стол круглый формы, на нем сосуд и хлеб, боковые ангелы держат руки над столом, а средний ангел благословляет угощение. В левой руке у него свиток, что семантически также выделяет его из среды других ангелов. Справа и слева за боковыми ангелами изображены два древа, причем крона правого древа осеняет среднего ангела. Внизу изображен сидящий Авраам с хлебом в руках, его фигура по высоте равняется примерно одной трети высоты среднего ангела, т. е. чисто зрительно он значительно умален по сравнению с ангелами [Троица 1981: табл. 6].

Совершенно очевидно, что резчик по камню (или автор эскиза) понимал *Гостеприимство* как явление Аврааму Христа с двумя ангелами: средний ангел немного больше двух других ангелов по величине, у него крещатый нимб (у других ангелов, как говорилось, нимб отсутствует), именно он благословляет стол, в руке у него свиток – символ Слова Божия. Вместе с тем, по сравнению с композициями в Санта Мария Маджоре и в Сан Витале, это иконографическое решение является заметным шагом в сторону понимания *Гостеприимства Авраамова* как *Троицы*: три ангела вписаны в круг, заключенный в прямоугольник резной каменной рамки, и, если убрать фигурку Авраама внизу почти под столом, то мы получим композицию, очень близкую к Троице преп. Андрея Рублева. Редкую деталь этого резного изображения – два древа – можно объяснить следующим образом: слева изображено древо, символизирующее древо крестное, которое в воскресении Христовом становится древом жизни[5], изображенным справа над ангелом, символически представляющим третье Лицо Троицы. Это то древо жизни, которое Бог насадил посреди рая вместе с древом познания добра и зла (Быт. 2: 9).

Первым изображением *Гостеприимства Авраама*, на котором ясно читается надписание «Святая Троица», является, как упоминалось, миниатюра из греческой Псалтыри (1092, Библиотека Ватикана). На ней изображены три ангела за круглым столом, у среднего ангела крещатый нимб (у двух других – обычный, чистый), у него вишневый хитон с клавом и синий гиматий, он выделен также ярко-красными подпапоротками. Он же благословляет трапезу. Голова левого ангела повернута влево в сторону Авраа-

[5] Об этом многократно упоминается в Постной Триоди, например, в воскресенье третьей недели Великого поста на утрене: ирмос после 5-й песни канона, 2-й и 5-й тропари 6-й песни канона, 4-й тропарь 7-й песни, 4-й тропарь 9-й песни, 1-я, 2-я и 3-я стихиры на хвалитех, 1-я стихира на целование креста.

inslav

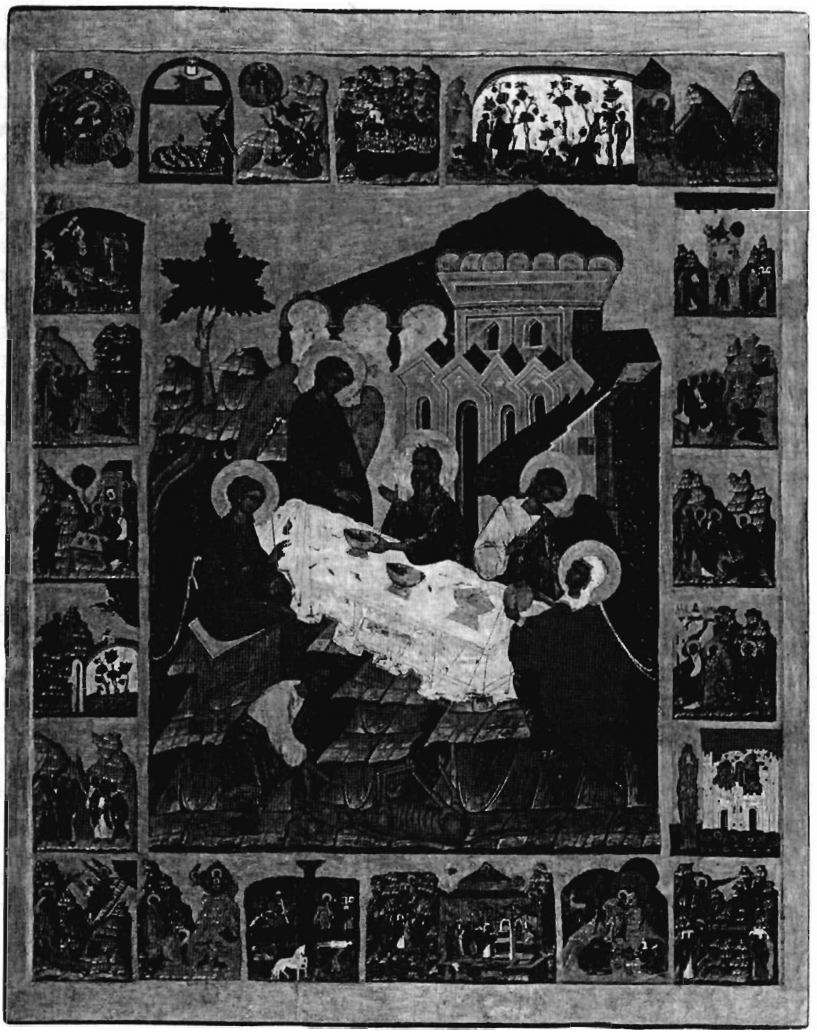


Рис. 4. Троица в бытии. 1580. Сольвычегодск.

inslav

ма. На столе изображено одно большое блюдо и три небольших хлебца. Под столом лежит телец, приготовленный к закланию. Слева изображен Авраам с блюдом, а из-за занавеси выглядывает Сарра [Бунге 2003: табл. 8]. Интересной особенностью этой миниатюры является наличие мерила[6] только у правого ангела. Согласно надписанию «ἡ ἁγία τριάς» можно сделать вывод, что миниатюрист однозначно понимал эту композицию не как *Гостеприимство Авраама*, а как образ Святой Троицы. Данное изображение не вписано в круг, скорее можно сказать, что оно вытянуто по горизонтали, хотя средний ангел сидит выше двух других.

Представляет интерес миниатюра из Октатевха (XII в., библиотека Ватикана). Ангелы сидят за прямоугольным столом, на котором стоят три чаши: одна большая перед средним Ангелом и две поменьше перед двумя другими. Нимбы у всех троих без перекрестия. Слева от них стоит Авраам с угощением, голова левого ангела повернута в его сторону. Справа из-за занавеса выглядывает Сарра [Троица 1981: табл. 12]. Здесь у ангелов одинаковые нимбы, в руках у них одинаковые мерила (на это важно обратить внимание, поскольку средний ангел не выделен свитком в левой руке). Некоторое превосходство среднего ангела можно увидеть в том, что он сидит выше боковых ангелов, а стоящая перед ним чаша больше по размеру двух других. Надписания не видно.

Первым изображением, которое можно толковать *только* как образ Троицы, следует, вероятно, считать миниатюру из греческой рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского (вт. четв. XI в., библиотека Ватикана). Здесь три мужа сидят в ряд на одном уровне на одном престоле, как на ранних мозаиках, однако у них три отдельных подножия. Они изображены без крыльев. Нимбы у них одинаковые без перекрестия, боковые ангелы повернуты в сторону среднего. Справа и слева от них Херувимы и Серафимы, а за спиной собор архангелов, ангелов и всех бесплотных небесных сил с мерилами. Из композиции *Гостеприимства Авраама* убраны абсолютно все исторические и бытовые детали, в том числе Авраам и Сарра, а также стол перед ангелами. Очевидно, что изображенная Троица пребывает в Царстве Божием в окружении святых небесных сил. Поэтому данное изображение и можно считать первой попыткой перевода композиции из области исторической и бытовой в план догматический, богословский. Тогда как на миниатюре из Псалтыри 1092 года, несмотря на надписание

[6] Иконописцы называли этот предмет мерилом (от греч. ζυγόν – весы, коромысло). В данной статье мы используем древний термин. Мерило – это одновременно и дорожный посох посланцев Божиих (восходит к пастушьему посоху), и жезл – знак духовной власти (жезл Моисея, жезл Аарона), и копье – символ духовного оружия (так же, как и меч духовный), и скипетр – знак самовластия и силы, поэтому у мерила обычно пишется фигурное украшенное навершие. На примере мерила можно проследить разные «слои» концепта: вначале это просто посох, помощник в ходьбе, затем копье – духовное оружие в борьбе с бесами, позже жезл – символ духовной власти, дарованной Богом, наконец, скипетр – знак силы и самовластия. Эти символические слои концепта ложатся один на другой, образуя сложный текст, адресованный подготовленному зрителю.

inslav

Святая Троица, оставлены фигуры Авраама, Сарры, изображение тельца и вещей на столе, что и не позволяет считать изображение иконой *Троицы* в собственном смысле.

К концу XII века относятся мозаики собора в Монреале и в Палермо на Сицилии. Они интересны тем, что через пять-шесть веков воспроизводят иконографию *Гостеприимства Авраама* из Санта Мария Маджоре и из Сан Витале, характерная черта которой состоит в том, что ангелы изображены фронтально: они сидят за столом в ряд на одном уровне. Главное же отличие мозаик V–VI от мозаик XII века состоит в том, что на первых путники изображены в виде мужей или юношей (с нимбами, но без крыльев), а на вторых – в виде ангелов.

На мозаике в Палермо на столе изображены две чаши с угощением, три хлеба и овощи. Ангелы сидят в ряд, правый и левый ангелы смотрят на Авраама, средний – фронтально. У ангелов розоватые хитоны. У левого и среднего ангела белые гиматии: с голубоватой разделкой складок у левого ангела и розоватой – у среднего. У правого ангела – синий гиматий. Средний ангел выделен также тем, что у него красная обводка по окружности нимба, тогда как у двух других – белая с голубым. Однако все не так просто. Левее этой композиции размещен эпизод прихода к Аврааму трех ангелов; они стоят друг за другом перед припавшим к земле Авраамом. Ангел с красным контуром нимба в сцене прихода стоит третьим, он держит синее мерило; первый же ангел выделен тем, что держит мерило красного цвета. Но за столом в центре изображен первый ангел из сцены прихода и именно ему передается нимб с красным контуром третьего ангела из сцены прихода. Итак, третий ангел из сцены прихода «отдал» свой нимб среднему и воссел справа от него. Второй ангел из сцены прихода в синем гиматии стал третьим за столом. Совершенно очевидно, что мозаичист или автор композиции хотел выделить именно среднего ангела и сделал это с помощью своеобразного «перенесения» нимба, мерила и одеяний.

Если на мозаиках в Санта Мария Маджоре и в Сан Витале надписаний нет, то на этой мозаике имеются надписи на латинском языке. Над левой частью композиции – явлением трех ангелов Аврааму – значится: ABRAHAM S ANGELOS VIDIT ET UNUM ADORAVIT, т. е. «Авраам видит святых (или трех) ангелов и поклоняется одному». Скобки появились в переводе по следующей причине. Обычно букву «S» исследователи читали как сокращение слова SANCTOS, однако Габриэль Бунге предложил читать как TRES – трех [Бунге 2003: 28]. Это надписание, казалось, прямо указывает на понимание сцены как явления Христа с двумя Ангелами: Авраам видит трех ангелов, но поклоняется одному, – тому, в котором узнал Господа. Но вполне приемлемым будет и другое возможное толкование латинского текста – троическое: Авраам видит трех ангелов, но духовным зрением созерцает в них единого Бога и поклоняется Ему. Другое надписание над сидящими за столом ангелами гласит: ABRAHAM S ANGELOS HOSPITIO RECEPIT, т. е. «Авраам принимает (трех) ангелов как гостей».

inslav

На мозаике в Монреале, которая выполнена несколько позже палермской, в центре полукруглого стола изображена большая чаша с приготовленным для трапезы тельцом (а не головой жертвенного агнца), слева закрытый сосуд, справа Авраам, который ставит на стол угощение в круглом блюде. Ангелы сидят на одном уровне. Два боковых – держат мерила, средний – свиток, нимбы одинаковые чистые [Лазарев 1986: табл. 384]. Здесь надписание над левой частью композиции (явление Аврааму трех ангелов) гласит: ABRAHAM ANGELOS HOSPITIO SUSCEPIT ETCUM TRES VIESIT UNUM ADORABIS, т. е. «Авраам принимает ангелов как гостей, и хотя он видит троих, поклоняется одному». В данном случае текст можно понять точно также двояко: Авраам опознал среди ангелов Господа и поклонился Ему. Или же: Авраам узрел в явлении трех ангелов триединого Бога и поклонился Ему. Равенство ангелов подчеркнуто тем, что они сидят в ряд на одном уровне, у них одинаковые нимбы, однако средний ангел выделен тем, что именно перед ним на столе находится большая чаша, и он держит не мерило, а свиток – символ Слова Божия, что указывает на то, что художник, скорее всего, понимал композицию как явление Христа с двумя ангелами.

Фреска XII века в часовне Богородицы монастыря Иоанна Богослова на Патмосе широко известна. Ангелы с одинаковыми чистыми нимбами сидят за круглым столом, в руках у боковых ангелов – мерила, у среднего ангела – свиток; и сам стол, и скамьи (табуреты) изображены в деталях, так что их можно использовать в качестве чертежа для изготовления настоящих скамей. На столе стоит большое блюдо с головой жертвенного Агнца, три небольших хлебца и три ножа (!). Насколько нам известно, это первое изображение столовых приборов перед Ангелами, позже появляются ложки и другие предметы и вещи. Надписание гласит: «ἡ ἁγία τριάς» [Троица 1981: табл. 14].

На каменном рельефе южной стены Георгиевского собора (1230–1234) в Юрьеве-Польском левый от зрителя ангел держит мерило, средний ангел – свиток. Нимбы у обоих одинаковые. На столе перед ангелами изображено большое блюдо и три кубка. Рельеф плохо сохранился, но, как можно предположить, на столе перед ангелами лежат ножи и ложки. Под столом лежит телец приготовленный в угощение, слева – Авраам с блюдом [Памятники 1985: 50].

Интересно сравнить два изображения Троицы на пластинах южных и западных врат собора Рождества Богородицы (ок. 1230) в Суздале. На первой пластине ангелы сидят за полукруглым столом, у среднего Ангела крещатый нимб. Одной рукой он благословляет, в другой руке у него свиток, что еще более подчеркивает его особое значение в композиции, поскольку у двух других ангелов в руках мерила. Кроме того, крылья среднего ангела опущены вниз, а у боковых ангелов одно крыло поднято вверх, образуя характерную линию в форме буквы «S»[7]. Авраам с блюдом в руках

[7] Подробно об универсальном значении в мировом искусстве S-образной линии, открытой У. Хогартом, см. [Жегин 1970: 102–115].

inslav

Рис. 5. Троица. XVII в. Сольвычегодск.

inslav

изображен на переднем плане в середине композиции, слева от него – приготовленный для заклания телец. На столе перед средним Ангелом стоит большая чаша с головой жертвенного Агнца и два небольших сосуда перед двумя другими Ангелами. На столе видны также две ложки (третью, вероятно, закрывает рукав правого ангела) и три треугольных хлебца. Если на мозаике в Сан Витале можно было говорить о появлении на столе просфор, то здесь вполне допустимо предположить, что художник имел в виду треугольные частицы, которые священник вынимает из просфоры на проскомидии[8]. Тем самым вся сцена переосмысляется: из исторического принятия пищи за *столом* она становится символическим изображением Евхаристии за *престолом*. Надпись гласит: **агна троцѧ**[9].

Тематика южных врат взята из Ветхого Завета; на них, в частности, присутствует сцена прихода к Аврааму трех ангелов. Они изображены слева в динамичных позах, нимбы у них чистые, золотые, все трое держат мерила, крылья первого и третьего ангелов изображены по линии «S», крыльев среднего ангела не видно. Справа изображен Авраам в коленопреклоненной позе, за ним, склонившись, стоит Сарра. За спинами персонажей слева направо изображены: горки, древо (между ангелами и Авраамом), палаты (за спиной Сарры).

Композиция на западных вратах (вербальным источником для них послужил Новый Завет) довольно заметно отличается от предыдущей большей лаконичностью[10]. Ангелы изображены точно так же; на столе – большая и две малых чаши, а также два хлебца, но художник убрал фигуру Авраама и тельца. На этом месте в нижней части композиции (поскольку размеры пластин на южных и западных вратах одинаковы) сделан геометрический узор. Изображение не так заметно, как первое, вытянуто по вертикали, а широкий орнамент «поддерживает» композицию снизу [Троица 1981: табл. 17]. Данная гравюра, сделанная в технике золотой наводки, в большей степени может претендовать на именование *Троицей*[11].

По стилю, как и по композиции, два изображения отличаются друг от друга, поэтому можно предположить, что их писали разные мастера. Но

---

[8] Просфора явственно видна на гравюре Тверских врат [Троица 1981: 22]. Довольно редко можно различить на иконе и просфору и вынутые частицы, чаще изображается что-либо одно.

[9] В надписи дважды встречается лигатура, объединение двух букв в одну: под перекладинкой буквы «г» вписана буква «н», а под перекладинкой буквы «т» сделана петелька, которая с вертикальной чертой образует букву «р» [Троица 1981: табл. 16]. Здесь можно обратить внимание также на то, что вместо русского слова «святая» употреблено греческое – «агиа», а слово «Троица» написано по-русски, причем на конце вместо «ѧ», стоит юс малый – «ѧ». Отсутствие артикля перед словом «агиа» – вполне естественно, поскольку мастер воспринимал широко известное в древнерусской словесности термин «агиа» и все надписание как русские.

[10] Это верхняя пластина левого ряда левой створки; в правом ряду правой створки на той же горизонтали изображен Спас Вседержитель в круге как Ветхий Денми.

[11] Надписание также читается: «**агна тронца**»; при этом под перекладинкой буквы «г» вписана буква «н», как и на южных вратах, но в слове «**тронца**» лигатур нет, буква «р» написана отдельно, «юс» же малый заменен на «ѧ».

inslav

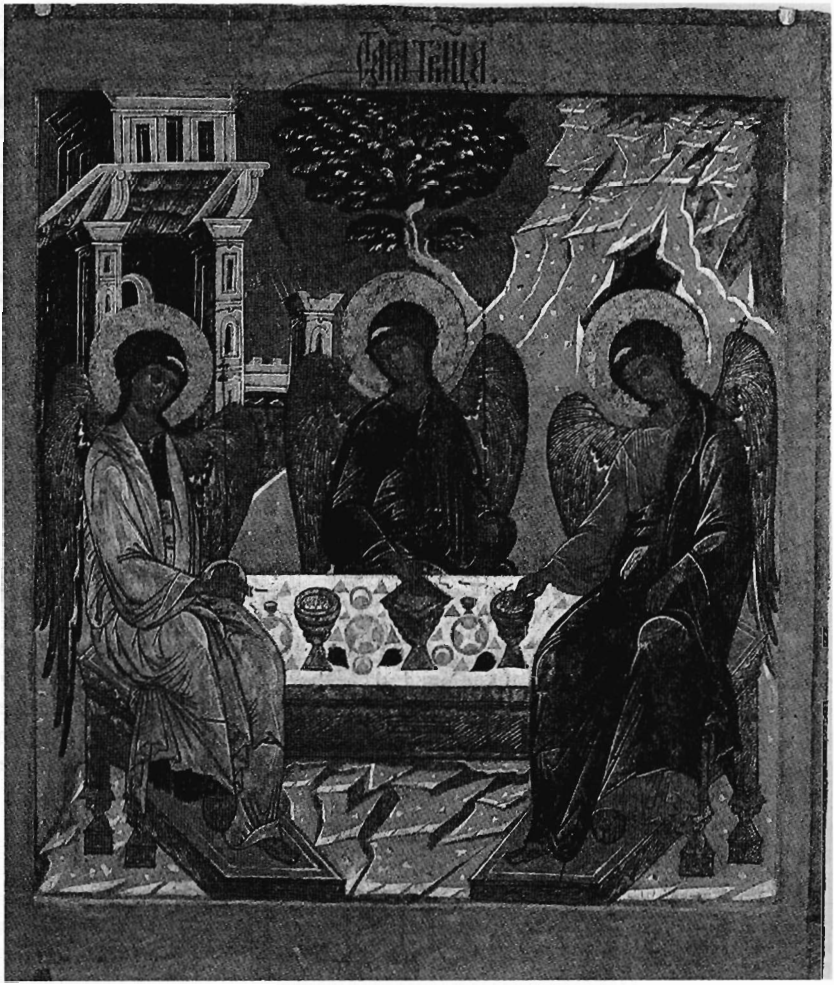


Рис. 6. Троица. XVII в. Троице-Сергиева лавра.

inslav

главное состоит в том, что изображение Троицы присутствует и в сюжетах Ветхого Завета (Южные врата), и в эпизодах Нового Завета (Западные врата). При этом нельзя не заметить, что они в некотором смысле противопоставлены: на южных вратах изображено типичное *Гостеприимство Авраама* (на соседней пластине – *Приход к Аврааму трех ангелов*), что подчеркивает именно реально-исторический подход мастера к ветхозаветному событию, тогда как на западных же вратах мы видим Троицу, изображенную в богословском, догматическом – новозаветном ключе. Такое параллельное существование двух композиций на разных вратах одного храма, возможно, является для первой половины XIII века случаем уникальным.

Иногда у всех трех ангелов изображались крещатые нимбы. Приведем несколько примеров. На створке панагиара (нач. XIV в.) из Антониева монастыря в Новгороде на столе видны большая чаша, три треугольных хлебца и три ложки. Боковые ангелы держат в руках мерила, средний – свиток. И у всех трех ангелов – крещатые нимбы. Надписания в изображении нет [Троица 1981: 19].

Среди икон с крещатыми нимбами у всех трех ангелов особенно обращает на себя внимание образ *Зырянской Троицы* (рис. 2), датируемой концом XIV века[12]. Отметим наиболее интересные детали композиции: а) у всех трех ангелов в нимбе написано перекрестие, б) все три ангела протягивают руку к чаше в середине стола, в) средний и правый ангелы в левой руке держат свитки, а левый ангел – мерило, г) над средним ангелом изображено древо с тремя обломанными ветвями в нижней части и тремя густыми зелеными ветвями вверху, которые образуют символическую трехчастную крону над ангелами[13], д) над левым ангелом было написано на коми-зырянском языке «Пи» (Сын), над средним ангелом – «Ай» (Отец), над правым «Пылтос» (Дух)[14], е) внизу на белом фоне написан отрывок из Священного Писания, повествующий о явлении Аврааму трех мужей, на коми-зырянском языке с использованием азбуки, созданной святителем Стефаном (это самый древний письменный источник на коми-зырянском языке), ж) палаты Авраама имеют необычную форму, а иконные горки отсутствуют совсем, хотя место для них в поле средника имеется. Новыми и наиболее интересными иконографическими деталями в образе являются

---

[12] Согласно позднему преданию (XVIII в.), икона была написана или самим Стефаном Пермским или в кругу его учеников. Автор жития Стефана Епифаний Премудрый не упоминает о том, что святитель писал иконы. Возможно, один из учеников просветителя коми-зырян написал икону Троицы «в похвалу» святителю Стефану Пермскому, как позже преп. Андрей Рублев создал образ Пресвятой Троицы «в похвалу» преп. Сергию Радонежскому (житие преп. Никона Радонежского).

[13] Возможно, три обломанные ветви означают засохшие ветви, которые не принесли плода и были срублены и брошены в огонь; о таких ветвях говорится в Евангелии от Иоанна (Ин. 15: 2; 15: 6).

[14] По другим источникам – «Кылтос». Эти надписания не сохранились на первоначальной иконе и восстановлены на основе раннего списка иконы. На нем же видны три кириллических буквы «и»: и Пи, и Ай, и Кылтос, т. е. и Сын, и Отец, и Дух.

inslav

древо с тремя символическими ветвями (и тремя засохшими), и идентификация ангелов: слева направо – Сын, Отец, Святой Дух. Итак, впервые в иконографии мы встречаем ясное указание иконописца (или его вдохновителя святителя Стефана) на то, что средний ангел – Отец, справа от Него – Сын, а слева – Дух, тогда как более древняя традиция указывала только на среднего ангела (цветом одеяний, свитком, крещатым нимбом и надписанием **ІС ХС**, отождествляя его с Сыном), при этом негласно считалось, что два других ангела просто сопровождают Христа. Г. Бунге пишет по поводу надписаний в *Зырянской Троице*: «...Смысл надписи заключается не в том, чтобы „идентифицировать" образы, ставшие столь схожими в силу совпадения внешних признаков, но скорее в том, чтобы *вообще* напомнить новопросвещенным зырянам, что три Ангела символизируют Святую Троицу и что под абстрактным понятием „Троицы" подразумеваются Лица Отца, Сына и Святого Духа» [Бунге 2003: 46]. Ниже автор повторяет эту мысль относительно другого изображения. Нам кажется, что «без всякого намерения», как выражается Г. Бунге, невозможно разорвать с многовековой традицией и прямо указать на среднего ангела как на Отца. Поэтому придется признать, что надписания сделаны «намеренно» именно для того, чтобы указать «кто есть кто». Кстати, некоторые исследователи с опорой на *Зырянскую Троицу* отождествляют ангелов и на рублевской *Троице*, считая среднего ангела на ней изображением Отца [Демина 1963: 49–51].

Другой пример с тремя крещатыми нимбами: гравюра на створке панагии (1483 г.), происходящей из Твери (хранится в Новодевичьем монастыре). Боковые ангелы держат мерила, а средний ангел – свиток, у всех ангелов в нимбе перекрестие. Средний ангел выделен еще тем, что крылья у него написаны в виде латинской буквы «S». Над ним изображено древо (палаты и горки отсутствуют, по причине круговой композиции). Здесь читаются следующие надписания: **ІС ХС** возле среднего ангела и под древом – **свѧтаѧ троица** (**свѧтаѧ** – под титлом) [Троица 1981: 38]. На иконах с тремя крещатыми нимбами особенно наглядно выражено неустранимое противоречие между изображением и надписанием. Если средний ангел – Иисус Христос, о чем говорит надписание, то как можно присваивать крещатый нимб двум другим ангелам? Ведь другая надпись говорит, что это изображение Пресвятой Троицы, а значит крещатый нимб здесь несут Отец и Святой Дух[15].

На болгарской иконе 1597–1598 годов из Церковного историко-археологического музея в Софии[16] у всех трех ангелов крещатый нимб, в нем ясно читается ὁ ὤν, а над нимбами у ангелов трижды написано **ІС ХС**. Другая особенность образа состоит в том, что над правым и левым

[15] Нельзя не обратить внимания на изображение стола, вернее, на его отсутствие. Вместо стола видна висящая вертикально скатерть с широкими складками, а на ней изображены чаша, кубок и другие «вещи».

[16] Сохранилась надпись автора, в которой указан год и имя мастера: **изоѡграфъ Недѣлко ѿ градъ Ловеч**.

inslav

ангелами написаны палаты, а древо и горки отсутствуют. В палатах слева изображена Сарра, справа – Авраам. Между палатами перекинут велум. Необычны также одеяния ангелов: у левого и среднего ангелов темно-зеленый хитон и ярко-красный гиматий, у правого ангела красный хитон и зеленый гиматий. У среднего и правого ангелов на хитоне виден золотой клав [Paskaleva 1981: 103].

Также крещатые нимбы у трех ангелов (но без надписаний ὁ ὢν и **ІС ХС**) видим на иконе конца XV – начала XVI века северных писем из Эрмитажа [Косцова 1992: табл. 58]. Крылья среднего ангела подняты вверх, справа и слева изображены палаты, над средним ангелом – древо, клав есть только у среднего ангела, он выделен контурными линиями, по цвету же сливается с хитоном. Мерила в руках – у всех трех ангелов. Средний ангел опускает руку непосредственно в чашу, его мерило касается руки и чаши. Надписание гласит: **тронца** (под титлом) **единасѹщн(а)**.

Приведенные примеры взяты из русской иконописи, однако крещатый нимб у всех трех ангелов не является изобретением русских мастеров. На широко известной фреске рубежа XII–XIII веков в Гёреме (Каппадокия, Малая Азия; [Бунге 2003: табл. 12]) читается надписание «ἡ ἁγία τριάς», возле среднего ангела написано ΙΣ ΧΣ, у всех трех ангелов имеются крещатые нимбы, и все трое держат свитки (!)[17]: символ Логоса, Слова Божия. Чтобы исключить сомнения, три крещатых нимба в данном случае «подкреплены» тремя свитками. Итак, попытку изобразить все три Ипостаси через Второе Лицо Пресвятой Троицы встречается уже в XII веке[18], и русские мастера только следовали византийской и южнославянской традиции.

На пластине Васильевских врат (1336, Новгород, находится в Покровском соборе г. Александрова Владимирской области) крещатый нимб име-

---

[17] Все три ангела держат свитки также на фреске XIV века в храме Благовещения в монастыре Грачаница, а также на псковской иконе Троицы из бывшего собрания С.А. Щербатова (см. ниже).

[18] Здесь коротко следует сказать и об иконе Отечество. Иконография встречается, начиная с XI века: миниатюра Евангельских чтений (Афон, Дионисиат, код. 740, л. 3 об.) и миниатюра в *Лествице* преп. Иоанна Лествичника (библиотека Ватикана, Cod. Vatic. gr. 394). На миниатюре XII века из греческой рукописи Нового Завета (Национальная библиотека, Вена) композиция *Отечество* вписана в круг, который поддерживают херувимы, серафимы, архангелы, ангелы и все небесные силы, а под ногами Старца – колеса с ободьями, полными глаз, упоминаемые пророком Иезекиилем (Иез. 1: 15–21). Но самое интересное с точки зрения темы статьи – надписания. Слева, вниз по вертикали написано Η ΑΓΙΑ, а справа также по вертикали – ΤΡΙΑΣ. Внизу между миниатюрой и текстом Нового Завета в одну строку написано: Πατήρ Υιός Πνεύμα ἅγιον, т. е. Отец, Сын, Дух Святой. Если обратиться к новгородской иконе конца XIV века (рис. 13), то можно увидеть, что основное надписание также гласит: Отецъ и Сынъ и Святый Духъ, т. е. в фигуре старца в белых одеждах следует видеть Отца, а не Ветхого Денми. Однако Он изображен с крещатым нимбом, а над плечами у Него написано **ІС ХС**. Также крещатый нимб у Иисуса Христа, в виде отрока Эммануила восседающего «на лоне Отчем», а в мандорле с изображением голубя, символизирующего Святого Духа, также имеется надписание **ІС ХС**. Таким образом, неразрешимые противоречия возникают при толкования в качестве иконы *Троицы* не только *Гостеприимства Авраама*, но и *Отечества*.

inslav

Рис. 7. Троица. XVI в. Новгород.

inslav

ется только у среднего Ангела, крылья опущены вниз, а у боковых ангелов крылья изображены, также как на суздальских златых вратах, по линии буквы «S». Боковые ангелы держат мерила, средний – свиток. Над боковыми ангелами изображены палаты, над средним – символическое древо, ствол его переходит в две ветви, и у каждой – своя крона, крона написана также и в месте разветвления. Таким образом, над ангелом образуется символ Троицы: единое древо с тремя кронами, при этом две боковые кроны вырастают из кроны, покрывающей главный ствол[19]. В середине перед столом помещена фигура Авраама. На столе – чаша с головой жертвенного Агнца, малая чаша, два хлебца (круглый и пирамидальный) и два ножа. Надписание: **троіца ствага** [Троица 1981: 21]. Слово **троіца** написано через десятеричное «і» и находится под титлом, хотя сокращения нет; слово **ствага** – также под титлом, при этом по ошибке буквы «в» и «т» поменялись местами (обычное сокращение слова **свѧтага** – **стага**).

На Тверских вратах (серед. XIV в., Тверь, находятся в Троицком соборе г. Александрова Владимирской области) на одной из пластин также изображена Троица. Крещатый нимб имеется только у среднего Ангела. В левой руке он держит свиток, правой – благословляет. Два других ангела держат мерила. На столе – чаша с головой жертвенного Агнца, два круглых хлебца с печатью в виде креста, два небольших сосуда и нож. Надписание на греческом языке: «ἁγία τριάς» (без артикля), при этом если в слове «ἁγία» написано по правилам десятеричное «і», то в слове «τριάς» – кириллическое: «τриάς» [Троица 1981: 22].

Широко известна фреска Феофана Грека в храме Спаса Преображения (1378, Новгород). Нимбы у всех Ангелов одинаковые, гладкие; они держат мерила, у среднего же ангела в левой руке не только мерило, но и свиток (!). На столе перед ним – большая чаша с главой жертвенного агнца; возле левого Ангела круглый хлеб, и он прикасается рукой к рукоятке ножа. Возле правого Ангела половинка круглого разломленного хлеба. На столе также находятся восемь рыбок (или восемь вытянутых хлебцев). Надписание не сохранилось. Внизу справа видна фигура Сарры, что заставляет предположить, что слева была фигура Авраама [Алпатов 1979: 71–75]. Отметим две главных особенности иконографии: во-первых, крылья среднего Ангела – огромны, они осеняют и покрывают боковых Ангелов, как бы берут их под защиту, «под крыло»; во-вторых, как говорилось, средний ангел держит в одной руке и мерило и свиток – деталь уникальная, не встречающаяся на других иконах.

Фреска в церкви Богородицы в селе Набахтени (1412–1431, Грузия) представляет интерес с точки зрения надписания. Нимбы у ангелов одинаковые без перекрестия. На столе стоит большая чаша перед средним Анге-

[19] Сознавая некоторую рискованность следующего предположения, мы все же напомним, что свт. Ириней Лионский, а позже свт. Иоанн Златоуст называли Сына и Духа двумя руками Божиими. Возможно, мастер Васильевских врат хотел наглядно продемонстрировать эти две «руки», две ветви от единого ствола, вместе образующие древо с тремя вершинами.

inslav

Рис. 8. Троица. XVII в. Мастер Назарий Истомин.

inslav

лом и две малых перед боковыми Ангелами, а также пять круглых хлебцев. Надо ли напоминать, что проскомидия совершается на пяти просфорах, т. е. здесь опять можно видеть указание на евхаристический смысл трапезы. Необычно на этой иконе и надписание: в верхней части читается «ἡ φιλοξενία τοῦ Αβραάμ», а по сторонам среднего Ангела – «ἡ ἁγία τριάς» [Троица 1981: 30]. Это уникальный случай, когда икона несет оба надписания. Мы коротко проследили, как иконография *Троицы* отделялась от *Гостеприимства Авраама* и превращалась в самостоятельный догматический по своему содержанию образ. Грузинский мастер, видимо, хотел примирить оба названия и оба сюжета – исторический и догматический. Но, конечно, можно иметь в виду и самый простой случай: иконописец не разобрался в сложных иконографических проблемах, связанных с образами *Гостеприимством Авраама* и *Пресвятой Троицы*.

В Русском музее Петербурга находится четырехчастная икона из Георгиевского храма в Новгороде, датируемая первой половиной XV века. В верхнем правом клейме изображена Троица. Самая заметная особенность образа состоит в том, что крылья среднего ангела небольшие и вскинуты вверх (у двух других опущены вниз, как на большинстве икон). Если на фреске Феофана Грека крылья среднего ангела настолько большие, что покрывают боковых ангелов, то здесь концы крыльев направлены в углы иконного поля условного средника. Над головой среднего ангела изображено древо, которое находится как бы между его крыльев. У боковых ангелов нимбы без перекрестия, в руках они держат мерила, у среднего – крещатый нимб, а в правой руке он держит свиток. На столе большая чаша с главой жертвенного агнца, два круглых и три треугольных хлебца (просфоры и вынутые частицы) и три ножа[20]. Авраам стоит справа от стола, Сарра – слева. Надписание: **троица свѧтаѧ** [Икона 1981: 66, 68].

Известны еще несколько икон со вскинутыми крыльями у среднего ангела. Это образ Святой Троицы конца XVI века из Благовещенского собора Сольвычегодска; изображение помещено на надвратной сени над Царскими вратами между причащением апостолов хлебом и причащением вином [Иконы 2003: 19]. Затем икона рубежа XVI–XVII веков из церкви «на Апухтинке» в Москве (ГТГ, поступила из собрания А. и И. Новиковых). На этой иконе между ангелами изображены Авраам и Сарра, так что они оказываются осеняемы высоко вверх поднятыми крыльями среднего ангела [София 2000: 54–55]. Широко известна икона с таким положением крыльев мастера Тихона Филатьева из Успенского собора Кремля (рис. 11). Наконец, на иконе третьей четверти XVII века из собрания М. В. Е. [Иконы 2004: 98] у боковых ангелов крылья расположены в форме линии «S»,

[20] Иногда может показаться, что иконописец изображает не нож, а копие, которым священник на проскомидии вынимает из просфор частицы, однако изображения на иконах (тем более на миниатюрах и фресках) настолько условны, что быть уверенным в этом нельзя. Но все же, если это так, то нож-копие также указывает на евхаристический смысл трапезы ангелов.

inslav

а у среднего вскинуты высоко вверх, при этом правое крыло заметно выделяется на фоне светлой охристой иконной горки.

На греческой иконе из Византийского музея (XV в., Афины) на столе изображены большая чаша с головой жертвенного агнца, две малых чаши, четыре хлебца, два ножа и два корнеплода. В иконописных подлинниках их называли «редьками» или «морковками»; скорее всего, это указание на горькие травы[21], которые обязательно входили в трапезу ветхозаветной пасхи, и так вся сцена приобретала еще один дополнительный к Евхаристии прообразовательный смысл – смысл пасхальной трапезы [Musée 1970: 45]. Авраам и Сарра расположены над левым и правым ангелом соответственно. У левого ангела хитон с клавом. Икона интересна также тем, что на ней слева за спиной Авраама изображены палаты и древо, но такие же палаты и древо написаны справа за Саррой[22]. Над главой среднего ангела оставлено место для надписания длинною в две строки, которое гласит: *Явление Троицы Аврааму и Сарре под дубом Мамре* (рис. 12).

На псковской иконе Троицы из бывшего собрания С. А. Щербатова (конец XV – нач. XVI в., ГТГ) ангелы сидят в ряд, средний не выше других, как на наиболее древних мозаиках V–VI веков. У всех троих в левой руке видны свитки. На столе три одинаковых по размерам чаши, три ножа, три ложки, два хлебца (круглый и овальный) и два кувшина в руках у Авраама (слева) и Сарры (справа). Между ними сцена заклания тельца. Над правым ангелом не иконные горки, а палаты так же, как над левым ангелом. Надписание: **свѧтаѧ троица** [Икона 1990: 41].

На иконе Троицы из иконостаса Рождественского придела Софии Новгородской (перв. пол. XVI в.) у ангелов одинаковые гладкие нимбы. На столе перед средним Ангелом чаша четырехугольной формы, перед двумя другими Ангелами чаши круглые, также изображены хлебцы и – новшество: на столе видны кисти винограда [Троица 1981: 48]. На византийских иконах мы такой детали не нашли. Согласно Ветхому Завету, Авраам угостил трех мужей, предложив им хлеб, мясо теленка, масло и молоко (Быт. 18: 6–8). Еще одна особенность образа состоит в том, что у иконной горки над правым ангелом ясно видны три вершины. Так иконописец, вероятно, подчеркнул троический характер образа, как ранее эту идею выразил мастер *Зырянской Троицы* через древо, завершающееся тремя ветвями – тремя кронами. Интересна еще одна деталь: древо над средним ангелом имеет две кроны – большую и малую. В связи с этим нельзя ли предположить, что иконописец имел в виду символическое обозначение двух природ во

[21] В качестве «горьких трав», напоминавших о горечи египетского плена, использовались петрушка, сельдерей, редька, хрен.

[22] Объяснение наличия на иконе двух древ объяснялось выше. Истолковать необходимость двух палат сложнее. Если бы между ними был перекинут велум, стало бы очевидным указание на действие, происходящее внутри. Однако в данном случае велум отсутствует, и остается предположить, что палаты написаны просто ради симметрии. Вместе с тем отметим, что подобная композиция (с двумя палатами по сторонам) встречается на византийских и южнославянских иконах нередко.

inslav

Христе: Божественную (большая крона) и человеческую (малая крона). Также две кроны у древа над средним ангелом и три вершины у иконной горки написаны на новгородской иконе середины XVI века (рис. 7).

Если еще раз просмотреть разные иконы *Троицы*, то можно заметить, что на упоминавшейся гравюре в створке панагиара из Антониева монастыря в Новгороде древо «вырастает» между средним и правым ангелом, а затем его крона (не ветви) разделяется на две части, что также может указывать на две природы во Христе, с которым многие исследователи отождествляют среднего ангела. Надо также упомянуть двойную крону древа над средним ангелом на иконе Троицы из Троице-Сергиевой лавры (датируется 1411–1412 или 1425–1427 годами; см. [Осташенко 2005: 355–361]). Образ интересен и тем, что иконописец поменял местами палаты и горки: палаты написаны над правым (от зрителя) ангелом, а гора – над левым. Возможно, это связано с указанием на Лица Пресвятой Троицы: в этом случае левый ангел символизирует Святого Духа, а правый ангел – Отца, и тогда получается, что Второе Лицо Троицы сидит «одесную» Отца, как это читаем в Символе веры.

На упоминавшейся пластине Васильевских врат из Новгорода (находится в г. Александрове Владимирской области) ствол дерева увенчивает небольшая крона, а из нее вправо и влево идут еще две ветви, завершающиеся кронами. В данном случае идея *Троицы* выражена настолько наглядно, что сомневаться в троическом символическом значении древа не приходится. Две кроны у древа над средним ангелом написаны также на иконе *Троицы* начала XVI века из Троицкого собора Стефано-Махрищского монастыря, находящегося недалеко от Александрова Владимирской области [Музей 1981: 47]. И над правым ангелом здесь также изображена трехглавая гора, как на Троице из Софии Новгородской[23].

Уникальной в этом отношении представляется икона Троицы середины XVI века из монастыря Дечаны (Сербия). Фигуры Авраама и Сарры отсутствуют. Три ангела сидят за прямоугольным столом, на котором изображена одна чаша и нож. Самая заметная особенность композиции иконы состоит в том, что палаты в виде храма с типично византийским большим куполом изображены над средним ангелом[24], а над боковыми ангелами два древа, иконные горки же отсутствуют. Другая не менее заметная деталь, – нимбы. Они крещатые у всех трех ангелов, при этом у каждого ангела на нимбе написано ὁ ὤν, т. е. Сущий. На большинстве рассматривавшихся ранее икон в крещатом нимбе на месте букв были изображены драгоценные камни. У среднего ангела на правом плече, а у правого – на левом плече написан

[23] Но гора может быть и с двумя вершинами, и в этом случае древо имеет одну крону [Музей 1981: 49].

[24] Ранее, в XIV веке палаты заполняют все пространство за спиной ангелов на фреске из монастыря Хиландар и на иконе из обители Ватопед. На последней – над средним ангелом написан храм со сферическим куполом. Возможно, дечанский мастер вдохновлялся именно ватопедским образом.

inslav

Рис. 9. Троица. XVI в. Средняя Русь.

inslav

клав. При этом правый ангел опускает правую руку в чашу. Надписание: **свѧтаѧ троица** [Ikonen 1978: 36]. Если изображение палат (храма) над средним ангелом легко объяснить, поскольку они символизируют или Творца вселенной (Первое Лицо Троицы), или Домостроительство Сына Божия (Второе Лицо Троицы), то два дерева над боковыми ангелами объяснить сложнее. Все же логично предположить, что иконописец, также, как на упоминавшейся каменной плите XI века из монастыря Шио-Мгвиме, изобразил символ крестного древа над левым ангелом и символ древа жизни – над правым.

Среди икон Троицы заметно выделяется своей необычной композицией образ из бывшего собрания А. В. Морозова (конец XVI в., ГТГ). Длинный белый прямоугольный стол изображен на мысленной диагонали, идущей от правого нижнего угла средника к середине левого края средника. Он написан сверху справа в аксонометрической перспективе с элементами обратной. Средний ангел сидит возле верхнего торца стола, у него крещатый нимб и надписание в нимбе ὁ ὤν, рядом справа написано **ІС ХС**, крылья опущены. Левый ангел сидит как бы под средним возле левого нижнего угла стола. Под ним изображена сцена заклания тельца. Правый ангел изображен на противоположном от левого ангела углу стола, у него чистый нимб, одно крыло поднято, образуя вместе с опущенным, – линию «S». Под ним написана Сарра с кувшином в руках. Авраам изображен вдоль длинной стороны стола, его поза динамична, он обращается к среднему ангелу, предлагая ему угощение. На столе обилие предметов (кубки, ножи, ложки, хлебцы, овощи). Если учесть еще кувшин, который Сарра держит над столом и хлеб, который Авраам также над столом предлагает среднему ангелу, то набирается 21 (!) предмет[25]. Над головой Авраама написано «**Авраамъ**», в нимбе Сарры – «**Сарра**». Итак, средний ангел сидит над левым ангелом у левого края средника, поэтому все верхнюю часть иконы смогло занять палатное письмо, а иконные горки и древо в левом верхнем углу как бы «зажаты» снизу изображением среднего ангела, а справа палатным письмом, и вся композиция сдвинута в левую сторону [София 2000: 202–203]. На иконе есть еще одна примечательная деталь: небольшое древо завершается трехлепестковой кроной (по форме это как бы вогнутый треугольник), что ясно указывает на троичность (рис. 4). Икона свидетельствует также о том, что в ту пору далеко не все иконописцы вняли постановлению Стоглавого собора. С одной стороны, на иконе явно изображающей *Гостеприимство Авраама* сделано надписание **свѧтаѧ троица**, а с другой стороны – у среднего Ангела вопреки решению Стоглава крещатый нимб и надписание **ІС ХС**. Это значит, что на иконе изображен Спаситель с двумя ангелами, а такая композиция не может быть иконой *Троицы*.

Две похожие иконы (с вытянутым по диагонали прямоугольным столом) находились в сольвычегодском Благовещенском соборе. Композиция

[25] Но это не рекорд, на иконе *Троицы* первой трети XVII века из Сергиево-Посадского музея-заповедника стол заметно меньше по размерам, чем на иконе из собрания Морозова, но иконописец смог уместить на нем более 35 (!) предметов [Иконы 1996: табл. 15; рис. 6].

inslav

Рис. 10. Троица. 1675 г.

inslav

первой иконы повторена с заметными изменениями в образе конца XVI – начала XVII века. Икона вытянута по вертикали (142 х 64 см.), а стол не такой длинный, как на морозовской иконе [Иконы 2003: 21]. Иконные горки написаны внизу, на них покоится стол. За столом, за спинами ангелов во всю ширину средника – палатное письмо. Справа над ангелом, вырастая из палатного письма, возвышается башенка, а слева из-за палат вырастает древо, крона которого покрывает среднего и левого ангелов. Икону можно условно разделить на три регистра: нижний – иконные горки со сценой заклания тельца, средний – ангелы за столом, верхний – палатное письмо и древо (рис. 5).

Не менее интересна композиция иконы Троицы «в бытии» или «с деяниями». Внизу под диагональю стола написаны горки и сцена заклания тельца. Левый ангел благословляет пищу; средний ангел стоит (!), а Авраам предлагает ему чашу с угощением; правый ангел заметно выделен: он склонился к Сарре, беседуя с ней, крылья его написаны в форме буквы «S» (у двух других же опущены), наконец, у него бело-розовый хитон и зеленый гиматий, тогда как у левого ангела зеленый хитон и ярко-красный гиматий, а у среднего – красный хитон и зеленый гиматий. Палатное письмо над ангелами занимает три четверти ширины средника. Слева над первым ангелом написана зажатая горка с двумя вершинами, между которыми вырастает древо. В клеймах вокруг средника изображены «деяния» Пресвятой Троицы: от сотворения чинов ангельских и до прения диавола с архангелом Михаилом над телом пророка Моисея, всего 24 клейма [Икона 1995: 280]. Нам не удалось найти других икон с диагональным расположением стола кроме трех описанных.

Два слова следует сказать об иконе конца XVI века северных писем из Эрмитажа [Косцова 1994: табл. 92]. Она во многом повторяет своих предшественниц кроме двух деталей: Авраам и Сарра стоят на переднем плане перед столом примерно на вертикали среднего ангела, они изображены в профиль, Авраам немного закрывает фигуру Сарры, оба они повернуты в сторону правого ангела, руки их вытянуты в молитвенном жесте, как в деисусном чине, в руках – небольшие кубки. Тем самым поза Авраама и Сарры как бы указывает на особое значение правого ангела (у него красный хитон и темно-зеленый гиматий), однако большая чаша изображена перед средним ангелом. У всех трех ангелов чистые золотые нимбы, но над главой среднего ангела написано **ІС ХС**. Сцена заклания тельца изображена под этим правым ангелом так, что подножие прикасается к спине слуги. Итак, в этой композиции можно констатировать две не встречавшиеся ранее детали: позы Авраама и Сарры (их явное обращение к правому ангелу), а также надписание над средним ангелом: **ІС ХС** над чистым нимбом без перекрестья.

Обратимся к иконе *Троицы* Симона Ушакова из Гатчинского дворца (1671, ГРМ). Нимбы у ангелов одинаковые. Напротив среднего ангела на столе, драпированном белой скатертью, стоит крестообразная чаша и две

inslav

круглых чаши перед другими Ангелами, а также лежат просфоры, тарелочки, высокий бокал. Внизу на переднем плане между подножиями двух боковых Ангелов – большой сосуд для омовения. Палатное письмо за левым Ангелом выполнено в прямой перспективе, очень точно выписаны колонны с коринфскими капителями. Древо вырастает из-за спины правого ангела (а не между средним и правым ангелом, как чаще всего бывает), и своей густой кроной оно возвышается над средним и правым ангелом. Надписание – на греческом языке: «ἡ ἁγία τριάς» [Брюсова 1984: 22].

На иконе Троицы из церкви Покрова в Филях (1694, ЦМИАР) стол круглый, он драпирован белой скатертью. На столе посредине большое неглубокое блюдо вроде подноса с разными фруктами, три хлеба, два корнеплода («редьки» или «морковки»), кубок, рюмка, кувшинчик. Надписание: **свѧтаѧ троица** (слово **свѧтаѧ** – под титлом). Крылья у всех трех Ангелов опущены. Икона восьмиугольная, что обусловлено формой окон в иконостасе; композиция образа вытянута по горизонтали: ее высота примерно в два раза меньше ширины [Троица 1981: 58]. Здесь обращает на себя внимание плоское блюдо с экзотическими фруктами, которые ранее не встречались на русских иконах.

Краткий обзор наиболее характерных икон Троицы закончим произведением Тихона Филатьева (1700, Успенский собор Московского Кремля), написанной в стиле живоподобия (рис. 11). Стол круглый, скатерть с драпировкой. Средний Ангел сидит на богато украшенном троне с тщательно выписанными столбиками. Оба крыла у него подняты вверх, как на четырехчастной иконе XV века из Новгорода, у левого Ангела левое крыло поднято вверх, правое опущено, образуя знаменитое «S». У правого Ангела правое крыло поднято, а левое опущено, что также дает линию «S». В середине стола напротив среднего ангела на блюде три рыбы; видны также три хлеба перед каждым из ангелов, три ложки, нож, кувшин, кубок с крышкой, стакан, гроздь винограда, два корнеплода («редьки» или «морковки»). Над средним ангелом изображено древо, палат и горок нет. Надписание гласит: **ѡбразъ свѧтыѧ троицы** [Смирнова 1989: табл. 3]. Здесь обращает на себя внимание надписание: это не **свѧтаѧ троица**, как читается на подавляющем большинстве икон, а лишь Ее *образ*. Напомним, что во времена иконоборчества шел спор, в частности, о надписании иконы Спасителя. Иконопочитатели отстаивали ту точку зрения, согласно которой икону можно называть и образом Христа, и Христом, так же, как, глядя на монету с профилем императора или на его портрет, мы говорим: это император [Иоанн 2006: 100]. Поэтому надписание на иконах испокон веков называло изображенного его именем, например, «преп. Сергий Радонежский», а не «образ преп. Сергия Радонежского». Лишь в конце XVI века изредка стало появляться это лишнее и богословски неоправданное слово «образ» перед именем Спасителя, Богородицы, святого или праздника.

Подведем некоторые итоги, коротко перечислив основные сочетания различных предметов и вещей в композиции образа *Троицы*.

inslav

Расположение ангелов: а) они сидят в ряд на одном уровне, средний ангел никак не выделен, у всех троих похожие или даже идентичные одеяния, нимбы без перекрестия, в руках одинаковые мерила или свитки (на древних мозаиках); б) некоторое «возвышение» среднего ангела, он сидит выше двух других, что выделяет его, подчеркивает его главенство и заставляет чисто зрительно остановить свой взгляд именно на нем, однако композиция еще не вписана в круг; в) три ангела вписываются в условный круг, что можно видеть уже на упоминавшейся резной иконе начала XI века из монастыря Шио-Мгвиме[26]. Позже она получает самое широкое распространение.

Позы ангелов: а) все три ангела смотрят фронтально; б) боковые ангелы обращены к Аврааму, а средний смотрит фронтально; в) левый ангел обращен к Аврааму, средний смотрит фронтально, а правый склоняется к нему; г) боковые ангелы обращены друг к другу и к среднему ангелу, который смотрит фронтально; д) боковые ангелы обращены друг к другу, а средний ангел склоняется к левому ангелу.

Жесты ангелов: а) все три ангела правой рукой благословляют молящегося; б) все три ангела благословляют пищу на столе; в) средний ангел благословляет чашу с главой жертвенного агнца, а боковые ангелы притрагиваются к предметам на столе (иногда опускают руки в свои чаши).

Нимбы: а) их может не быть (на ранних изображениях); б) они могут быть одинаковые без перекрестий у всех трех ангелов; в) крещатый нимб может быть только у среднего Ангела; г) крещатый нимб может быть у всех трех ангелов; д) золотой нимб среднего ангела выделен контуром другого цвета.

Цвет хитона и гиматия: а) одинаковые светлые хитоны и притененные гиматии (Санта Мария Маджоре); б) светло-синие хитоны и светлые притененные гиматии (Сан Витале); в) одинаковые розовые хитоны, светлый запахнутый почти по шею гиматий у левого ангела, открытый на груди у среднего ангела и синий у правого (капелла Палатино в Палермо); г) синий (голубой) хитон и красный (вишневый, багряный) гиматий у левого ангела – вишневый хитон с золотым клавом и синий гиматий у среднего ангела – синий хитон и зеленый гиматий у правого ангела (самый распространенный вариант); д) зеленый (оливковый) хитон и красный (вишневый, багряный) гиматий у левого ангела, вишневый хитон с клавом и зеленый гиматий у среднего ангела, темно-зеленый хитон и светло-зеленый гиматий у правого ангела (сочетание цвета хитона и гиматия, как и в предыдущем случае, но синий заменяется зеленым); е) светло-желтые охристые хитоны у среднего и правого ангелов, такого же цвета гиматий у лево-

[26] Широко известна круглая известковая форма для изготовления памятных предметов, датируемая V веком (частная коллекция, Нью-Йорк). На ней Троица вписана в круг, но невозможно говорить о круговой композиции. Средний ангел сидит лишь чуть выше двух других, скорее, можно сказать, что они сидят в ряд, что подчеркнуто и горизонтальной линией у них под ногами, ниже которой изображены телец, Авраам и Сарра [Троица 1981: 3].

inslav

го, сине-зеленые гиматии у среднего и правого ангелов и такого же цвета хитон у левого ангела [Ikonen 1978: табл. 37]; ж) темно-зеленые хитоны у левого и среднего ангела и красный у правого, гиматии же – охристый у левого ангела и темно-синие у среднего и правого [Иконы 1996: 15]. Встречаются и другие сочетания, но исключительно редко, а символика красок в них теряется из-за произвольного подхода мастеров к иконному цвету.

Клав: а) бывает только у среднего ангела; б) пишется у всех трех ангелов; в) виден только у среднего и правого ангела[27]; г) отмечает лишь двух боковых ангелов; д) клав выделяет только левого ангела[28]; е) клав, как правило, украшает хитон, очень редко изображается на гиматии, например, иногда у левого ангела.

Мерила, свитки: а) мерила могут быть у всех трех ангелов; б) мерило может быть только у боковых ангелов, а средний – держать свиток; в) свитки могут держать все три ангела; д) мерило может держать только правый ангел; е) исключительный случай: средний ангел держит и мерило, и свиток в одной руке; ж) и мерила, и свитки могут отсутствовать у ангелов; з) по цвету мерила могут быть красные, белые, синие, коричневые или черные.

Крылья: а) опущены вниз у всех трех ангелов; б) у среднего ангела могут быть вскинуты вверх, у двух других – опущены; в) у среднего ангела крылья опущены, а у боковых поднято одно крыло, образуя линию «S», г) исключительный случай: средний ангел может накрывать боковых ангелов своими крыльями, д) крылья среднего ангела выделены красными подпапоротками (рис. 9); е) крылья могут отсутствовать, как на ранних мозаиках (и тогда перед зрителем – мужи, юноши, путники, странники).

Палаты: а) могут возвышаться только слева над Авраамом и Саррой; б) могут быть написаны с обеих сторон (при этом древо и горки отсутствуют или же пишется только древо над средним ангелом)[29]; в) могут занимать середину иконы над средним ангелом, как в упоминавшейся дечанской иконе или ватопедской[30]; г) могут закрывать все пространство позади ангелов (при этом древо и иконные горки отсутствуют)[31]; д) могут отсутствовать совсем (чаще всего в изображениях Троицы, вписанных в малую круглую форму (панагии, панагиары и т. п.).

---

[27] Это связано с тем, что клав изображается иа хитоне, а плечо левого ангела прикрыто гиматием, поэтому клава просто не видно. По этой причине на византийских иконах и миниатюрах гиматий на правом плече левого ангела приспущен и открывает хитон с клавом.

[28] Этот редкий случай видим на греческой иконе XV века из Эрмитажа (бывшее собрание Н. П. Лихачева). У левого ангела светло-зеленый гиматий и темно-оливковый хитон с клавом (у среднего ангела красный хитон, зеленый гиматий, у правого ангела — темно-оливковый хитон и красный гиматий [Művészet 1978: 292–293].

[29] См. фреску в алтарной части храма св. Софии в Охриде (середина XI века) и пластину Васильевских врат [Троица 1981: 7, 21].

[30] См. также икону Троицы XIV века в кафоликоне монастыря Ватопед на Афоне [Троица 1981: 26].

[31] См. фреску начала XIV века из трапезной Хиландарского монастыря на Афоне [Троица 1981: 20]. За спиной ангелов и Авраама написана сплошная стена с башенками, а по верху стены перекинут велум (!), который свешивается внутрь.

inslav

Палаты по форме: а) могут быть условными, представлять собой просто «палатное письмо»; б) могут изображать некое конкретное здание с узнаваемыми архитектурными деталями (на поздних иконах).

Древо: а) чаще всего изображено над средним ангелом; б) на ранних иконах древо бывает рядом с палатами, и ангелы оказываются справа от него; в) на иконе может быть два древа по сторонам композиции над боковыми ангелами (при этом справа и слева могут присутствовать и палаты)[32]; г) древо может отсутствовать (чаще всего это связано с недостатком места в круговой композиции)[33].

Древо по форме: а) может иметь одну крону; б) может иметь две кроны (одна над другой на одном стволе или на двух ветвях); в) может иметь три кроны (одна над другой или на трех ветвях)[34]; г) может иметь одну трехлепестковую крону; д) может иметь несколько ветвей (до семи), которые образуют ступенчатую крону (рис. 3).

Иконные горки: а) чаще всего располагаются справа над правым ангелом; б) могут быть над левым ангелом (исключительно редко)[35]; в) могут быть написаны внизу под престолом и подножиями; г) могут отсутствовать[36].

Иконные горки по форме: б) могут быть с одной вершиной; б) с двумя вершинами; в) с тремя вершинами; г) с четырьмя и большим числом вершин; д) в горе может быть расщелина, которая чаще всего изображается непосредственно над нимбом правого ангела (рис. 6, 8)[37].

---

[32] См. иконы Троицы XV века из Эрмитажа (бывшее собрание Н. П. Лихачева) и из Византийского музея в Афинах [Троица 1981: 34, 35].

[33] Рисунки, демонстрирующие разные формы палат, древа и горок на иконах Троицы, представлены в книге В. А. Плугина [Плугин 2001: 522–524].

[34] Среди икон такого рода особенно выделяются *Зырянская Троица* и «затьмацкая» икона *Троицы* [Плугин 2001: 200–207, 543]. О зырянском образе говорилось подробно, на «затьмацкой» иконе древо с тремя кронамн на трех ветвях вырастает из-за горы между двумя ее вершинами. Здесь явственно видно символическое указание иконописца н на троичность и на две природы во Христе.

[35] См. икону Троицы 1411 года из Троице-Сергиевой лавры и икону XVI века из бывшего собрания Морозова (ГТГ) [Троица 1981: 29, 53].

[36] В. А. Плугин вполне обоснованно, на наш взгляд, полагает, что «мотив горы в пейзаже „Ветхозаветной Троицы“ …возник на Руси самостоятельно» и «трехчастный пейзаж» с горой появляется через посредство иконописцев Троице-Сергиевой лавры [Плугин 2001: 348, 349]. Заметим, что называть «пейзажем» символическое изображение палат, древа и иконных горок на иконе *Троицы* неверно в принципе. Иконописцы эпохи расцвета иконописи вплоть до XVII века стремились как раз «убежать» от конкретного реалистически изображенного пейзажа и придать палатам, древу и горкам максимально символический смысл, сделать их указанием (или, скорее, намеком) на Лица Пресвятой Троицы. Но по сути с наблюдением В. А. Плугина следует согласиться. Горка впервые встречается еще на мозаике в Сан Витале (VI век), но она изображена в сцене жертвоприношения Исаака, которая находится справа от Гостеприимства Авраама и лишь косвенно связана с ним. Позже на большинстве изображений *Гостеприимства* и *Троицы* видны лишь палаты и древо. Но с конца XIV – начала XV веков горка становится обязательной приметой иконы *Троицы*.

[37] См., например, икону середины XVI века из с. Бородава Вологодской области (ЦМИАР), на которой видны даже две расщелины [Музей 1981: 110; Музей 1981: 49; Троица 1981: 48; Иконы 1996: 15; Икона 1993: 101].

inslav

Рис. 11. Троица. XVII в. Мастер Тихон Филатьев.

inslav

Палаты, древо, горки – расположение: а) наиболее распространенный вариант: над левым (от зрителя) ангелом палаты, над средним – древо, над правым – гора (иконные горки)[38]; б) редкий случай (слева направо): горки – древо – палаты; в) редкий случай: палаты – древо – палаты, древо иногда отсутствует[39]; г) изображены только палаты за спиной всех трех ангелов (древо и горки отсутствуют); д) над средним ангелом – палаты в виде храма, над боковыми ангелами – два древа; е) два древа над боковыми ангелами (палаты и горки отсутствуют); ж) два древа над боковыми ангелами и палаты справа; з) написаны только палаты и древо, а горки отсутствуют; и) изображено только древо над средним ангелом; к) изображены палаты за спиной боковых ангелов и два древа над ними, над средним ангелом только надписание.

Велум: а) велум перекинут с одного здания на другое (если древо отсутствует, а вместо горки справа написано еще одно здание); б) рядом с палатами почти под древом написан столп, и велум перекинут с палат на столп (рис. 8)[40]; в) велум (в подавляющем числе случаев) отсутствует.

Стол может быть: а) квадратный; б) прямоугольный; в) круглый; г) овальный; д) без скатерти; е) покрыт скатертью, ж) расположен по горизонтали или по диагонали средника иконы.

Скатерть может: а) полностью покрывать стол и быть искусно драпированной; б) закрывать лишь край стола перед каждым ангелом[41]; в) отсутствовать.

Престол, трон, подножие: а) три ангела сидят на одном престоле; б) у каждого ангела свой престол; в) престол среднего ангела выделен тем, что написан в виде богато украшенного трона; г) подножием служит нижняя перекладина стола (на ранних изображениях); д) у боковых ангелов может быть общее подножие; е) у каждого из них может быть свое подножие; ж) подножие может отсутствовать; з) подножие чаще охристое или белое, но иногда выделено ярко-красным цветом [Иконы 1996: табл. 15].

Предметы и вещи на столе: хлеб (круглый, иногда с крестообразной печатью, или треугольный), мясо теленка на блюде или глава жертвенного агнца, ножи, ложки (на поздних икона – вилки), чаши, подносы, тарелки,

---

[38] Такое расположение встречается уже в мозаике из Сан Витале в Равенне (середина VI в.): Сарра стоит в палатах, Авраам выходит из них, мужн сидят под древом, а горки изображены справа в сцене принесения в жертву Исаака.

[39] В одних палатах можно видеть Авраама (чаще слева), в других – Сарру.

[40] См. также не раз упоминавшуюся икону середины XVI века из с. Бородава Вологодской области (ЦМИАР) — [Музей 1981: 110] или образ Троицы из иконостаса Рождественского придела Софии Новгородской [Троица 1981: 48].

[41] Эта часть скатерти или же кусок ткани, нечто вроде салфетки под рукой ангелов (покрове́ц или возду́х?) скорее всего также указывает на литургический характер события. Подобная «вещь» встречается на фреске из монастыря св. Иоанна Богослова на Патмосе, на византийской иконе XIV века из монастыря Ватопед на Афоне, на иконе 141I–1412 (или 1425–1427) года из Троице-Сергиевой лавры, на византийской иконе XV века из бывшего собрания Н. П. Лихачева (Эрмитаж), на византийской иконе также XV века из Византийского музея в Афинах и на других иконах [Троица 1981: 14, 26, 29, 32, 34, 35].

inslav

Рис. 12. Гостеприимство Авраама. XV в. Афины.

inslav

кубки, стаканы, солонки, другие сосуды самой разной формы (встречаются сосуды, похожие на дарохранительницы или дароносицы), а также овощи («горькие травы» – «редьки» или «морковки») и фрукты (на поздних иконах – виноград, яблоки, дыни, арбуз).

Вещи, которые могут указывать на евхаристический смысл трапезы ангелов: а) стол в виде престола; б) чаша, потир для причастия; в) глава жертвенного агнца в чаше; г) хлеб в виде просфоры; д) треугольные хлебцы как частицы вынутые из просфоры на проскомидии[42]; е) «редьки» или «морковки», которые на евхаристическое содержание трапезы накладывают пасхальный смысл; ж) разной формы ткани, напоминающие покровцы или воздухи; з) сосуды, похожие на дарохранительницы или дароносицы.

Авраам, Сарра: а) Авраам и Сарра вместе слева на одном уровне с ангелами; б) Авраам и Сарра вместе справа за их спиной; в) Авраам слева, а Сарра справа за спинами боковых ангелов; г) Авраам и Сарра «вклиниваются» между ангелов; д) Авраам и Сарра изображены внизу перед столом[43]; е) изображается только Авраам, обычно он стоит на переднем плане ниже стола, но иногда справа или слева; ж) Авраам изображен внизу перед столом, а Сарра справа вверху за спиной ангела; з) редкий случай: изображена только Сарра справа; д) Авраам и Сарра могут отсутствовать.

Сцена заклания тельца: а) изображается обычно в середине внизу перед столом; б) может быть изображена справа или слева внизу; в) может изображаться только теленок; г) сцена заклания может отсутствовать.

Надписания на греческих иконах Троицы: а) явление Троицы Аврааму и Сарре под дубом Мамре[44]; б) ἡ φιλοξενία τοῦ Αβραάμ (Гостеприимство Авраама); в) ἡ ἁγία τριάς (Святая Троица); г) второе и третье надписания помещаются одно над другим; д) надписание ΙΣ ΧΣ встречается: возле нимба среднего ангела (чаще всего), у всех троих, может отсутствовать; е) надписание ὁ ὤν в нимбе встречается не на каждой иконе, оно довольно часто отсутствует.

Надписания на русских изображениях Троицы: а) троица **свѧтаѧ** (иногда **свѩтаѩ** или **свѧтаѩ** – через юс большой), б) **свѧтаѧ троица**[45]; в) **агна троицѧ**, т. е. первое слово написано на греческом кириллицей, второе – на церковнославянском; г) часто пишется не полностью, а под титлом – **трца стаѧ**; д) надписание **ІС ХС** также, как на греческих иконах, может быть у среднего ангела (чаще всего), у все троих (редко) или может отсутствовать; д) точно также надписание ὁ ὤν в нимбе находим не на

---

[42] Чтобы быть точным, отметим, что нечто похожее на агнца, изъятого на проскомидии из первой просфоры с крестообразной печатью, на иконах Троицы обнаружить не удалось.

[43] На этой новгородской иконе первой половины XVI века сцена заклания тельца помещена между Авраамом и Саррой, чаша перед средним ангелом выделена размерами и прямоугольной формой. Всего на столе 15 предметов [Косцова 1992: 30, табл. 5].

[44] Несколько раз встречается, например, на иконах Гостеприимства Авраама XV века итало-критской школы.

[45] О некоторых незначительных неточностях в надписаниях говорилось выше, поэтому здесь не будем упоминать о них.

inslav

каждой иконе, оно довольно часто отсутствует, заменяясь изображением на месте букв имитацией драгоценных камней.

Надписания на латыни, как говорилось ранее, носят обычно объяснительный и толковательный характер: Авраам видит трех ангелов, но поклоняется одному. Тем самым надписание отсылает зрителя к идее Триединства.

Какие выводы можно сделать из этой «инвентаризации» вещей и надписаний? Скажем о самых главных.

Расположение предметов и вещей на иконах *Гостеприимство Авраама* и *Троица* довольно свободное, «факультативное». Композиция предполагает возможность «передвигать» вещи внутри композиции, создавать разные их комбинации или убирать их совсем.

Вместе с тем, на подавляющем числе византийских и русских икон в композиции сохраняется «костяк»: средний ангел в вишневом хитоне и синем (зеленом) гиматии, левый ангел – в синем хитоне и красном гиматии, правый – в синем хитоне и зеленом гиматии; над средним ангелом изображается древо, над левым – палаты, над правым – горки; на престоле изображается чаша перед средним ангелом, в руках у ангелов – мерила. Это тот минимум, который при догматическом понимании иконы оборачивается максимумом, делая все остальные предметы и даже отдельные «вещи» излишними. Но при этом в стремлении раскрыть смысл образа *Троицы*, иконописец как бы превращает вещь в чистый концепт. Например, он пишет над средним ангелом условное древо с двумя кронами, которое указывает на две природы во Христе. Но вместе с тем, он не связан некой однозначностью. У древа может быть три вершины, и тогда оно отсылает мысль зрителя, созерцателя к идее троичности, выраженной на иконе также и другими способами. То же самое следует сказать и о горе: она может иметь две вершины и указывать на две природы в Спасителе, но может быть трехглавой, возводя мысль к Троице.

Нужны ли крещатые нимбы у среднего ангела или у все троих?[46] Этот вопрос был поставлен на Стоглавом соборе, благодаря иконографическому чутью и богословскому подходу к церковному образу Ивана Грозного. «**Оу свѧтей Тройцы пишꙋть перекрестїе**, – обращался к собору молодой царь, – **ѡви оу середнѧгѡ, а иные оу всѣхъ трѣхъ, а въ старыхъ письмахъ и въ греческихъ подписывають свѧтаѧ Тройца, а перекрестьѧ не пишꙋть ни оу среднѧгѡ, а нынѣ одписывають оу среднѧгѡ ІС ХС свѧтаѧ Тройца. И ѡ томъ разсꙋдити ѿ Божественныхъ правилъ, какѡ нынѣ то писати**» [Стоглав 1863: 128]. Здесь можно обратить внимание на ссылку относительно «древних и греческих писем». Креща-

[46] Вариант иконографии *Гостеприимства Авраама* с тремя крещатыми нимбами Л. А. Успенский справедливо считал реакцией на ереси конца XV – начала XVI века, которые отрицали Пресвятую Троицу и Божественную природу Иисуса Христа [Успенский 1997: 340]. Ранее на антитринитарный характер таких изображений указывал В. Н. Лазарев [Лазарев 1966: 101]. Не случайно подобные изображения на Руси появились именно в новгородской иконописи.

inslav

тый нимб у среднего ангела, как говорилось выше, появился именно в византийском церковном искусстве, позже там же родилась иконография с тремя крещатыми нимбами, так что было бы неверно обвинять в этих новшествах русских мастеров, которые просто заимствовали готовые образцы из пользовавшихся авторитетом византийских и южнославянских миниатюр, фресок и икон.

Три крещатых нимба свидетельствуют лишь о богословских поисках византийских иконописцев, об их стремлении преодолеть противоречия между надписанием и изображением. Этим новшеством иконописцы, очевидно, стремились, с одной стороны, выразить идею единства и равночестия трех Ипостасей, а с другой, – подчеркнуть значение второго Лица Пресвятой Троицы, ведь видевший Христа, «видел Отца» (Ин. 14: 9). Но это иконографическое решение также не выдерживает богословской критики: Ангел с крещатым нимбом и надписанием Иисус Христос не может быть образом Ипостаси ни Отца, ни Святого Духа, поскольку в этом случае первому и третьему Лицу Троицы присваиваются атрибуты Боговоплощения[47]. Да, «Слово стало плотию и обитало с нами» (Ин. 1: 14) и открыло саму возможность иконописания, ведь Сын Божий, воплотившись, и «по виду» стал, как человек (Фил. 2: 7); и так – в нераздельном и неслиянном ипостасном единстве божественной и человеческой природы – Он изображается на своих иконах. Если изображение Отца с крещатым нимбом и надписанием **ІС ХС** можно объяснить тем соображением, что, согласно Евангелию, через Сына можно видеть Отца (Ин. 14: 9), то не существует никаких оснований для написания крещатого нимба и монограммы **ІС ХС** у другого ангела, символизирующего Святого Духа.

Ответ Стоглава на поставленный вопрос широко известен. Отцы собора богословски точно и по-церковному мудро постановили не изображать крещатый нимб ни у среднего ангела, ни у всех троих, убрать монограмму **ІС ХС** и оставить лишь надписание – *Святая Троица*. Стоглав предлагает брать за образец *Троицу* преп. Андрея Рублева, причисленного к лику святых спустя 550 лет после блаженной кончины. На иконе святым иконописцем подчеркнуто единство Лиц Пресвятой Троицы, а ипостасные различия между ними выражены не нимбами, перекрестьями или надписаниями, а цветом одеяний (особенно выделен вишневый хитон с клавом и синий гиматий у среднего Ангела) и символическими «вещами»: палатами, древом, иконными горками.

Несмотря на «прикровенность» Ипостасей Троицы, искусствоведы с опорой на более ранние и поздние иконы многократно пытались уточнить вопрос о том, «кто есть кто» на шедевре преп. Андрея Рублева. Существуют две основные точки зрения на эту проблему. Согласно одной, в среднем ангеле следует видеть Сына, в левом – Отца, в правом – Святого Духа. Такая точка зрения имеет опору и в писаниях святых Отцов, и в древней иконогра-

[47] Это замечание относится в неменьшей мере и к композиции *Отечество*, которое также претендует на право быть иконой *Троицы*.

inslav

Рис. 13. Отечество. XIV в. Новгород.

inslav

фии: крещатый нимб и надписание **IC XC** у среднего ангела можно наблюдать на многих древних иконах, миниатюрах и фресках. Этот взгляд на композицию иконы может подтвердить и толкование «вещей» над ангелами: палаты, дом над Отцом (символ сотворенной Им Вселенной), древо (контаминация крестного древа и древа жизни) над Сыном, иконные горки (символ горы духовного восхождения) над Святым Духом. Но это лишь одна точка зрения, которую разделяют В. Н. Лазарев, В. И. Антонова, инок Григорий Круг, Л. А. Успенский, В. Н. Сергеев, К. Онаш, священник Александр Салтыков и другие.

Насколько большое значение в иконе имеет «вещь» и ее концепт, показывает другой вариант «идентификации» Лиц рублевской *Троицы*, которое имеет многолетнюю историю. Согласно Д. В. Айналову, Н. М. Тарабукину, Н. А. Деминой, Г. И. Вздорнову, Н. А. Голубцову и другим ученым, в центре изображается Отец, справа от Него – Сын, а слева – Святой Дух[48]. Несколько лет назад эту точку зрения поддержали Ю. Г. Малков и И. К. Языкова [Малков 1996: 321–352; Языкова 1995: 72–80]. В подробном и глубоком анализе иконографии Троицы Ю. Г. Малкова содержится несколько важных доводов в пользу второй точки зрения: 1. Средний Ангел изображен в одеяниях Спасителя, и это Отец, поскольку увидеть Отца можно только через Сына. 2. Левый Ангел изображен в багрянице – символе страданий Богочеловека. 3. Над левым (от зрителя) Ангелом изображается дом – символ Домостроительства спасения, исполнителем которого является Сын Божий. На все три довода легко возразить. Если средний Ангел – Отец, то получается, что он изображен в одеяниях Боговоплощения (вишневой и голубой) и несет на рукаве знак посланничества в мир – клав, что относится только к Сыну. Левый Ангел изображается в багряной одежде (хотя красочный слой на его одеждах плохо сохранился), но этот цвет может быть символом и царского достоинства, т. е. символом Отца. Дом же, как считают другие ученые, указывает здесь на Отца, поскольку дом есть символ космоса, вселенной и, следовательно, символ Творца.

Изучение символики иконы *Троицы* показывает, что символическое понимание палат, древа и горок как концепта не может служить окончательным доводом в пользу того или иного решения «кто есть кто» на иконе, поскольку символ – многозначен, так же как концепт многослоен, и на образе *Троицы* символом Второго Лица могут служить *и палаты* как символ Домостроительства Сына Божия (в согласии со второй точкой зрения), *и древо* как крестное древо, ставшее в Воскресении древом жизни, *и гора* как символ Фавора и Преображения Господня, как Голгофа – место Его распятия и воскресения из мертвых, наконец, как камень, который отвергли строители и который сделался главою угла (Мф. 21: 42; Мк. 12: 10; Лк. 20: 17). Поэтому символическое понимание палат, древа

[48] Подробный обзор разных точек зрения относительно изображенных преп. Андреем Рублевым Лиц Пресвятой Троицы и новая гипотеза на этот счет приведены В. А. Плугиным [Плугин 2001: 302–327]; ср. [Осташенко 2005: 136–140].

inslav

Рис. 14. Троица Новозаветная. XIX в.

inslav

и горок также неизбежно приводит к противоречивым толкованиям при попытках соотнесния того или иного ангела с определенным Лицом Пресвятой Троицы.

В других работах приводится и такой довод в пользу отождествления среднего ангела с Первым Лицом Троицы: Сын должен сидеть в согласии с Символом веры одесную, справа от Отца. Однако в круге, в который заключил Троицу преп. Андрей, теряет смысл правое и левое, первое и второе. Кроме того, седение одесную Отца – характерный признак Новозаветной Троицы: Господь воссел одесную Отца по своем Вознесении. Рублев же расположил Ангелов в порядке призывания Лиц Святой Троицы в молитвах: во имя Отца и Сына и Святаго Духа.

Гений преп. Андрея проявился в том, что на иконе разными способами и приемами в полной мере выражено единство и равночестие Лиц Пресвятой Троицы, а их Ипостасные различия прикровенны и уже многие годы вызывают споры среди богословов и искусствоведов. Совершенно справедливо подчеркнул Л. А. Успенский: «...Как откровение неизобразимого Божества, явление Аврааму может быть передано только символически, в виде трех *безличных* Ангелов» ([Успенский 1997: 633]; курсив наш. – *В. Л.*). Поэтому споры об ипостасной принадлежности Ангелов не корректны с искусствоведческой точки зрения и могут привести к еретическим выводам с богословской точки зрения.

Догматический взгляд на композицию проявился у преп. Андрея Рублева также в том, что он ясно показал, насколько излишне все множество предметов, изображаемых на поздних иконах *Троицы*. Богато сервированный стол дает ложную информацию о событии гостеприимства не только потому, что в те времена хлеб ломали, а не резали ножом, пищу же брали руками, но и потому также, что ангелы изображены как люди, которым для трапезы нужны столовые приборы. Обилие предметов ложно и потому, что они вуалируют, если не закрывают совсем, евхаристический смысл ангельской трапезы. Иконописец как будто боится пустого пространства и заполняет его предметами, которые в принципе могли бы быть вещами. Древняя икона, отметим, не боялась «пустого» пространства по той простой причине, что такового для иконописца просто не существовало. Церковный образ представляет сакральное пространство, которое не может быть «пустым». То, что мы называем сегодня «фоном», на языке иконописцев именовалось «светом». Икона начиналась с того, что на левкас клали золото, и называлось это – «положить свет». Поэтому пространство, не заполненное предметами и вещами было призвано излучать свет и святость сакрального пространства Царства Небесного. Любая посторонняя вещь лишь мешала бы этому излиянию духоносного света. Позже иконописцы начали бояться «пустого» пространства и стали заполнять его предметами, вещами или «травами», т. е. узорами, закрывая сознательно или невольно свет, излучаемый иконой. Так престол, на котором восседает Пресвятая Троица, превратился в простой стол, за которым принимают пищу. Если надписа-

inslav

ние гласит *Святая Троица*, то не только бессмысленно, но и богословски неверно увеличивать количество предметов (и это уже предметы, а не вещи!) на иконе. Некоторые предметы не просто излишни, но они нивелируют смысл иконы *Троицы*, «неосвоенная вещь», своего рода предметность начинают работать против сакрального. Обилие блюд, кубков, тарелок, ложек, вилок и т. п. прямо говорит о еде, об угощении как главном смысле события, превращая его в исторический, даже бытовой случай. Но тогда, повторимся, надо заменить надписание, и назвать икону *Гостеприимством Авраама*.

Довольно часто на иконах Троицы можно видеть три чаши[49], что наблюдается и до, и после появления рублевской иконы. Здесь также можно сказать, что три чаши появились по бытовым соображениям и перешли на образ *Троицы* из иконы *Гостеприимства Авраама*. Очевидно, три чаши нарушают единство ангелов, за которым стоит богословское представление о единосущии Пресвятой Троицы. Три чаши как бы указывают на то, что у каждого ангела свое призвание. Но если такая икона хочет быть образом Троицы, то на столе может находиться лишь одна чаша с головой жертвенного агнца, которая объединяет и соединяет ангелов, свидетельствует о том, что у них полное единство, у них единая Природа, единая Любовь, у них – Великий Совет: Вторая Ипостась Троицы добровольно принимает на себя тяжкую ношу Боговоплощения, проявляет готовность принести Себя в жертву во имя искупления и спасения мира и человека. Одна Чаша перед тремя ангелами представляет собой глубокий концепт, ее присутствие в композиции богословски не только оправдано, но и необходимо. Этот Потир с головой жертвенного Агнца перед средним ангелом указывает на Спасителя, «насъ ради человекъ и нашего ради спасения Сшедшаго съ небесъ». Тем самым икона удаляется от своего источника и прототипа – от образа *Гостеприимства Авраамова* – и становится иконой явления *Пресвятой Троицы* в облике трех ангелов.

На иконе *Троицы* не может быть также фигур Авраама и Сарры по той простой причине, что рядом с Троицей никого из людей не может быть. Фигуры же Авраама и Сарры «вырывают» событие из догматического контекста и опять переводят его в историческую и бытовую плоскость. Особенно неудачна композиция, в которой Авраам и Сарра «вклиниваются» между ангелами: обычно Авраам пишется между левым и средним ангелом, а Сарра – между средним и правым. Чисто эстетически такая композиция выглядит красиво: головы трех ангелов, а также Авраама и Сарры образуют полукруг, как бы сень над престолом. Вместе с тем, совершенно очевидно, что Авраам и Сарра и зрительно, и по сути отделяют ангелов друг от друга, разрушая идею троического единства, и если они допустимы на образе *Гостеприимства*, то эта полукруглая *пятерица* голов бесспорно «работает» против художественного выражения догмата о Пресвятой Троице на иконе.

---

[49] Если на столе три чаши, то средняя обычно выделяется среди других или бóльшим размером или формой (например, она может быть прямоугольная, крестообразная).

inslav

Тем более на образе *Троицы* невозможна сцена заклания тельца, ведь она показывает убийство животного ради угощения путников. Если же возразить, сказав, что сцена имеет символическое значение, указывающее на Второе Лицо Троицы, на Сына, приносящего себя в жертву, то можно возразить следующее: в согласии со Священным Писанием, на образе *Гостеприимства Авраама* изображено заклание теленка, а Спасителя называют Агнцем Божиим; между тельцом и агнцем – расстояние огромное, которое никакое толкование не может перекрыть. Икона *Троицы* смело отказывается от буквализма и заменяет мясо теленка на блюде или в чаше (конечно, Авраам предложил путникам в пищу не голову, а лучшие куски теленка) на главу жертвенного агнца. Глава агнца в буквальном смысле указывает на жертвоприношение Авраама, который не пожалел родного сына, чтобы исполнить повеление Божие; но когда Авраам уже поднял нож над Исааком, Ангел Господень остановил его и послал в качестве жертвы овна (ягненка). На этом примере ясно видно, как агнец, изображаемый вместо теленка, переводит всю сцену из плана бытового в план символический, литургический, евхаристический, ведь с раннехристианских времен этому эпизоду Священного Писания придавали переносный смысл, видя в нем прообраз искупительной жертвы Агнца Божия Христа.

Особо следует сказать о надписании в перекрестии нимба ὁ ὤν (Сущий). Богословие различает в Боге единую сущность, называя Троицу Единосущной, и три Лица. Надписание ὁ ὤν (**о ѡн**) бывает в перекрестии среднего ангела, в нимбе всех трех ангелов, может отсутствовать (при наличии крещатого нимба у среднего или у всех ангелов). Очевидно, иконописец хочет подчеркнуть единосущие Лиц Пресвятой Троицы и пишет «ὁ ὤν» у всех ангелов, и это богословски объяснимо. Однако наличие этого надписания только в нимбе среднего ангела еще более отдаляет его от двух других, а икона опять становится по сути образом Иисуса Христа с двумя ангелами. Вместе с тем, на таких иконах, как правило, читается то же надписание – **свѧтаѧ троица**, и это противоречие не мешает иконописцам.

На иконе *Троицы* у ангелов могут быть в руках мерила, но у всех троих не может быть свитка, который символизирует Слово Божие, Логос. Три свитка (так же, как три крещатых нимба и три надписания **ІС ХС**) богословски неоправданны по упоминавшимся выше причинам. Если же у боковых ангелов в руках мерила, а у среднего – свиток, икона опять превращается из *Троицы* в изображение Второго Лица с двумя ангелами.

Единственное, что условно «разделяет» ангелов, как говорилось, – это сочетание и цвет их одеяний, их позы и жесты, а также палаты, древо, горки над ними. Это как бы допустимые «вещи», которые символически прикровенно указывают на ипостасные различия между ангелами, что мы видим и на иконе преп. Андрея Рублева. Другие символические «указатели» на иконе уже открыто и прямо объявляют о том, «кто есть кто» на иконе. У среднего ангела появляется крещатый нимб, а над ним монограмма – **ІС ХС**. При этом икона называется образом *Троицы*, о чем свидетельствует

inslav

Рис. 15. Отечество. XVIII в.

inslav

и надписание. Однако крещатый нимб и надписание ІС ХС разрушают икону *Троицы*, и перед нами остается образ Второго Лица Пресвятой Троицы с двумя сопровождающими Его ангелами. Так благие намерения, чем бы они ни были вызваны, идут в ущерб смыслу иконы. Именование **свѧтаѧ троица** приходит в противоречие с монограммой над средним ангелом, поскольку оно говорит о том, что изображена Троица, а крещатый нимб у среднего ангела и надписание **ІС ХС** прямо указывает на то, что изображен Христос с двумя ангелами.

Нельзя не обратить внимания, что на иконах XVI – XVII веков (и более поздних) опять появлятся сцены прихода ангелов к Аврааму, эпизод приношения в жертву Исаака (рис. 10)[50], которые «перекочевали» сюда с древнейших мозаик. То есть иконописцы этого периода сознательно и все заметнее удаляются от догматического и богословского понимания образа *Троицы* рублевской эпохи, развивая (или восстанавливая) исторический и бытовой смысл *Гостеприимства Авраама*, ярко выраженный в древних мозаиках.

Тогда же иконописцы все более старательно и реалистично начинают писать палаты, древо, горки, которые обретают плотность, тяжеловесность; их вписывают в условно-реалистический пейзаж, что тоже переводит смысл образа из догматического в исторический и бытовой.

Многие мастера – даже современники преп. Андрея Рублева и его последователи – не оценили идеальную круговую композицию великого иконописца: идеально приподнятую фигуру среднего ангела они стали опускать или произвольно возвышать. Если у Рублева средний ангел приподнят примерно на половину головы над боковыми ангелами, то на других иконах он возвышен на целую голову или же приподнят на незаметные миллиметры, и ангелы сидят почти в ряд, как на ранних мозаиках[51].

Иконы Троицы конца XVI века и более поздние свидетельствуют о том, что призыв Стоглавого собора не был услышан русскими иконописцами. Сохранилось много постсоборных икон *Троицы*, в которых мы опять видим крещатый нимб у среднего ангела или у всех троих, и надписание **ІС ХС** у среднего ангела или у всех троих (очень редко).

Также не был оценен по достоинству богословский и художественный шедевр преп. Андрея Рублева. На иконах, написанных после кончины великого мастера, опять видим множество совершенно излишних утилитарных предметов и вещей (особенно на иконах, написанных в живоподобной манере), которые десакрализуют пространство иконы и ее смысл, переводят образ из догматического и богословского плана в историческую и бы-

---

[50] См., например, икону Кирилла Уланова (1689–1690) из церкви Петра и Павла в Устюжне [Икона 1995: 223], икону Троицы XVII века из собрания К. Воронина [Иконы 2004: 182], образ Троицы первой четверти XVIII века из собрания А. Липницкого [Иконы 2004: 87], невьянскую икону начала XIX века [Икона 1997: 24].

[51] См. например, икону мастера Паисия из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря и образ середины XVI века из с. Бородава Вологодской области [Музей 1981: 49, 110].

inslav

товую плоскость, настойчиво превращая образ *Пресвятой Троицы* в изображение *Гостеприимства Авраама*. В этом случае именно предмет и вещь полагают границу между двумя иконами.

Итак, понимание особой сакральности иконного пространства в церковном искусстве приходит постепенно, что можно проследить на примере изображения предмета и вещи на иконе. Вещь (или предмет, становящийся вещью), раскрывая себя, наполняясь многослойностью культурного и духовного концепта, может раскрывать содержание изображения, но, соотнося себя с другими (иногда ложными) концептами, может выступать против того самого смысла иконы, который она призвана выражать. Таковы результаты краткого обзора икон Троицы с точки зрения соотношения предмета, вещи, концепта и концептуализации.

Приложение

ВЕЩЬ В ИКОНЕ

По *Посланию иконописцу* преп. Иосифа Волоцкого

Тема «вещь в иконе» получила интереснейшее отражение у преп. Иосифа Волоцкого. В третьем Слове *Послания иконописцу* он пишет о почитании Пресвятой Троицы и об образе *Троицы*. Особо касается преп. Иосиф и вопросов иконографии. Можно отметить, что он первым в русском богословии дал богословское объяснение иконографических деталей конкретной иконы. Преп. Иосиф убежден, что Троицу можно и нужно представлять «иконным воображением», т. е. изображать иконописно, образно. Согласно преподобному, св. Отцы заповедовали изображать Святую Троицу, поскольку Она явилась Аврааму. При этом он не указывает конкретно, кто именно из св. Отцов заповедует писать иконы Троицы и как именно. Изображать ее следует, говорит он, в Божественном и Царском и Ангельском подобии. И далее преп. Иосиф подробно говорит об отдельных композиционных элементах и их символическом значении. При этом он выделяет четыре четыре элемента иконографии образа: престол, нимбы, крылья и скипетры.

Первая деталь иконы, важная «вещь», на которую ссылается преп. Иосиф – престол: «...**Єже бо на престолѣ сѣдѣти, показоуеть си царьское и господственое и владычьственое**» [Иосиф 1994: 115][52]. Престол и сопрестолие занимают важное место в богословских рассуждениях преподобного. Выше уже говорилось, что «седение» на престоле подтверждает равночестие Ангелов, здесь же сопрестолие указывает также на царское достоинство.

Следующая символическая деталь – нимбы: «**А еже вѣнци имѣти ѡбъкрѹжнимь обчертѣнїемь на свѧщеноѡбразныхъ главахъ, крѹгъ**

[52] Перевод: «Ангелы восседают на престоле — этим подчеркивается их царственное, господствующее и владычественное положение» [Иосиф 1994: 134].

inslav

оубо ѡбразность всѣхъ виновна Бога. Ꙗкожъ бо кругъ ни начала, ниже конца имать: сице и Богъ безначаленъ и безконеченъ» [Иосиф 1994: 115][53]. Интересно, что круг испокон веков считался символом вечности. Преп. Иосиф, не упоминая о вечности, считает круг символом Бога, символом безначальности и бесконечности, т. е. вечности, названной другими словами.

Далее следует другая важная иконографическая особенность: «**А еже крилѣ имѣть, да покажоуть сихъ горѣносное, и самодвижное, и възводительное, и нетѧгостное, и къ земнымъ непричастное»** [Иосиф 1994: 115–116][54]. Вероятно, в подтексте преп. Иосиф помнит, что Троица явилась Аврааму сначала в облике мужей, путников, лишь потом он «распознал» в них ангелов. На ранних мозаиках *Гостеприимства Авраама*, как мы видели, изображались именно мужи, юноши без крыльев (но с нимбами). Поэтому преподобный хочет подчеркнуть, что для изображения этого явления больше подходят ангелы, а не мужи.

Наконец, четвертая «вещь», о которой говорится в третьем Слове *Послания иконописцу* – скипетр: «**Скипетрыжъ имоуть въ рукахъ, да покажоуть сихъ дѣнственое и самовластное и сильное»** [Иосиф 1994: 116][55]. Так автор *Послания* называет посох. Историческая достоверность заставляет изобразить на иконе мужей (в образе ангелов) с посохами. Жезл является принадлежностью священного духовного лица: жезл Ааронов, жезл Моисея. Со скипетром в руках изображается Спаситель на иконе *Царь царем*, также со скипетром в руках изображается иногда архангел Гавриил на иконе *Благовещения*. На знаменитой иконе Дионисия *Сошествия во ад* ангелы, изображенные в мандорле вокруг Спасителя, держат в руках копья и пронзают ими бесов, находящихся в аду.

Итак, престол указывает на царственное достоинство Пресвятой Троицы, нимбы – на божественное, крылья – на ангельское, скипетры же утверждают власть и могущество. Здесь нельзя не обратить внимания на то, что преподобный ничего не говорит об остальных элементах иконографии образа, например, не упоминаются одеяния Ангелов и их цвет, чаша на престоле, палаты, древо и гора, возвышающиеся над Ангелами, а также надписание иконы. Ничего не сказал преподобный и о том, какой Ангел какую Ипостась символически представляет. И здесь надо отдать должное богословскому чутью преп. Иосифа. Л. А. Успенский справедливо замечает, что «всякое наименование Божественных Ипостасей в этом образе (Пресвятой

---

[53] Перевод: «Священнообразные главы их (Ангелов. – *В. Л.*) обведены окружностями – венцами, круг же – это знак, указывающий на Причину всех и всяческих, Бога. Как круг не имеет ни начала, ни конца, так и Бог безначален и бесконечен» [Иосиф 1994: 134].

[54] Перевод: «А крылья Ангелов на иконе напоминают об их принадлежности к миру горнему, устремленности к небесному, легкости, подвижности и непричастности к земному» [Иосиф 1994: 134].

[55] Перевод: «Скипетры в их руках говорят о том, что они облечены властью и могуществом» [Иосиф 1994: 134].

inslav

Троицы. – *В. Л.*) может быть только произвольным противоречием Шестому и Седьмому Вселенским Соборам» [Успенский 1996: 633]. Отметим также: не вызывает сомнений, что преп. Иосиф говорит не об иконе *Гостеприимства Авраама* (с фигурами Авраама, Сарры и слуги, закалывающим тельца), а именно об иконе Троицы в композиционном решении преп. Андрея Рублева.

В другом месте преп. Иосиф пишет: «**И мы оубо вѣрꙋемь и исповѣдꙋемь ѧзыкомь и сердцемь оумомьже и слѡвѡмъ, ѧко въ истинꙋ Авраамь видѣ Свѧтоꙋю и Єдиносꙋщноꙋю Нераздѣлноꙋю и Всемогоꙋщꙋю Троицꙋ. И на свѧтыхъ иконахъ пишемь и пѡкланѧемсѧ Божественомꙋ ѡномꙋ пречистомꙋ подобїю, и естествомъ неописанномꙋ, и неизреченномꙋ и непостижимомꙋ. И милосердїѧ ради и милости безмѣрныѧ, отцемже и пророкомъ, патрїархомъ же и царемъ, всѣмѣхъ и образѣхъ по вмѣстномоꙋ темь ѧвлѧшесѧ. И ѧкоже тогда ѧвлѧшесѧ, тако и нынѣ спѡдобисѧ нами въображатисѧ и писатисѧ на всечестныхъ иконахъ**» [Иосиф 1994: 116–117][56]. В этом высказывание можно обратить внимание на несколько моментов. Во-первых, преп. Иосиф говорит о том, что мы видим не Троицу, но ее *подобие*, ее прикровенное *явление*, ее *образ*[57]. Во-вторых, возможность изображения Пресвятой Троицы есть проявления милосердия Божия ради немощи человеческой. В-третьих, в *Послании* подчеркивается, что Троица изображена так, как она явилась Аврааму. И все изображения Бога делаются в том образе, в котором Он являл себя «праотцам и пророкам, патриархам и царям» (эта мысль позже повторялась на Стоглавом соборе и соборе 1553–1554 годов).

Говоря о ветхозаветных явлениях Бога в виде Ангела Господня, преп. Иосиф уточняет, что Бог «не превращается» в Ангела, но является *в образе* Ангела, *в виде* Ангела [Иосиф 1994: 133]. Это очень важно подчеркнуть, поскольку ангельское существо не сопоставимо с существом Троицы: по Ипостаси ни Отец, ни Сын, ни Дух не суть Ангелы, но Они благоволили придти к Аврааму в облике ангелов [Послание 1955: 308]. Тем самым икона Троицы становится символическим (возможно, самым символичным в православной иконографии) изображением единства и равночестия Лиц Пресвятой Троицы, явленным символом троического «сопрестолия»[58]. Здесь

---

[56] Перевод: «И мы веруем и исповедуем языком и сердцем, умом и словом, что Авраам воистину видел Святую Единосущную Нераздельную и Всемогущую Троицу. И на святых иконах мы пишем и поклоняемся Ее Божественному *подобию*. По естеству неописуемый, неизреченный и непостижимый Бог, по милосердию и милости своей, *являл Себя* праотцам и пророкам, патриархам и царям, но *являл прикровенно, в разных образах*, чтобы человеческая немощь могла вместить сие явление. И как являлся тогда им Бог, так и ныне сподобились мы изображать Его на всечестных иконах» ([Иосиф 1994: 135]; курсив наш. – *В. Л.*).

[57] В другом месте преподобный говорит, что в иконе Троицы мы почитаем видимый *образ Красоты Божией* [Иосиф 1994: 135].

[58] Инок Григорий Круг писал в связи с этим: «…Лишь предельно символически может пониматься этот образ (Троицы преп. Андрея Рублева. – *В. Л.*), и лишь так может быть мыслимо изображение всех трех Лиц. Весь строй этой иконы свидетельствует о крайнем воздержании и крайней осторожности, с которой создавался этот образ» [Григорий 1978: 41].

inslav

еще раз сошлемся на Л. А. Успенского, который считал, что «Ветхозаветную Троицу» можно понимать как «образ Откровения триединого Бога», как «образ Великого Совета» [Успенский 1996: 630, 633][59].

В заключение приношу искреннюю благодарность коллегам, которые помогли в работе над статьей своими замечаниями и советами: Е. А. Гаричевой, О. В. Губаревой, В. С. Кутковому, И. К. Языковой.[60]

ЛИТЕРАТУРА

Алпатов 1979 – *Алпатов М. В.* Феофан Грек. М., 1979.

Антонова 1966 – *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.

Брюсова 1984 – *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1984.

Брюсова 1995 – *Брюсова В. Г.* Андрей Рублев. М., 1995.

Быстрова 2001 – *Быстрова Т. Ю.* Вещь. Форма. Стиль. Введение в философию дизайна. Екатеринбург, 2001.

Григорий 1978 – Круг Григорий, инок. Мысли об иконе. Париж, 1978.

Демина 1963 – *Демина Н. А.* «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.

Жегин 1970 – *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М., 1970.

Икона 1981 – Новгородская икона XII – XVII веков. Л., 1981.

Икона 1990 – Псковская икона XIII–XVI веков. Л., 1990.

Икона 1993 – Тверская икона XIII – XVII веков. Л., 1993.

Икона 1997 – Невьянская икона. Екатеринбург, 1997.

Икона 1998 – Уральская икона. Екатеринбург, 1998.

Иконы 1996 – Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника. Сергиев Посад, 1996.

---

[59] Приведем еще одно наблюдение Л. А. Успенского относительно *Послания иконописцу*: «…Подчеркивая абсолютную неизобразимость Божества, он (преп. Иосиф Волоцкий. – *В. Л.*) образ, *начертание* Спасителя называет не только пречистым, что обычно, но и *богочеловечным* и *боговидным*; это образ „обожествленного его человечества“. Именно это сочетание двух реальностей, человеческой и Божественной, является необходимым условием содержания иконы как выражения Богочеловечества Христова. После апологетов VIII–IX веков нигде еще не было с такой настойчивой последовательностью изложено это сочетание двух реальностей, тварной и нетварной, как необходимого содержания православного образа» [Успенский 1996: 308]. К этому можно добавить, что преп. Иосиф в своем *Послании* оказался на высоте богословия своего времени. Его защита иконы и иконопочитания свидетельствует не только о знании богословия эпохи иконоборчества (в частности, трудов преп. Иоанна Дамаскина, св. патриарха Германа, материалов VII Вселенского собора), но и богословия исихастов. При этом, как отмечает Л. А. Успенский, если византийские богословы не связали напрямую исихастское учение и богословие иконы, то преп. Иосиф в своем *Послании иконописцу* это сделал [Успенский 1996: 301–302]. В своем труде преп. Иосиф затронул практически все вопросы, прямо или косвенно связанные с богословием иконы и церковного образа в целом, а также весь спектр вопросов, связанных с иконопочитанием. И здесь надо отметить, что преп. Иосиф, оставаясь в русле Предания, нередко находит новые доводы в пользу иконопочитания, выражает их на своем, характерном лишь для него языке. Послание – это не только вдохновенная, но и творческая защита иконопочитания.

[60] Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ («Русская словесность и икона: проблемы интермедиальности»), проект № 10-04-00016а.

inslav

Иконы 2003 – Иконы Строгановских вотчин XVI – XVII веков. М., 2003.
Иоанн 2006 – *Иоанн Дамаскин*, преп. *Феодор Студит*, преп. О святых иконах и иконопочитании. Краснодар, 2006.
Иоанн 1993 – *Иоанн Дамаскин*, преподобный. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. М., 1993.
Иосиф 1994 – *Иосиф Волоцкий*, преподобный. Послание иконописцу. М., 1994.
Косцова 1992 – *Косцова Ф. С.* Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992.
Кутковой 2008 – *Кутковой В. С.* Краски мудрости. М., 2008.
Лазарев 1966 – *Лазарев В. Н.* Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев // Культура Древней Руси. М., 1966.
Лазарев 1986 – *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Таблицы. М., 1986.
Малков 1996 – *Малков Ю.* «Святая Троица» преподобного Андрея Рублева // Альфа и омега. 1996. № 2/3.
Мнева 1965 – *Мнева Н. Е.* Искусство Московской Руси. М., 1965.
Музей 1981 – Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / Автор текста и составитель А. А. Салтыков. Л., 1981.
Овчинников 1999 – *Овчинников А. Н.* Символика христианского искусства. М., 1999.
Озолин 1993 – *Озолин Н.* «Троица» или «Пятидесятница» // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. М., 1993.
Осташенко – *Осташенко Е. Я.* Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М., 2005.
Памятники 1980 – Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.
Плугин – *Плугин В. А.* Мастер святой Троицы. Труды и дни Андрея Рублева. М., 2001.
Подобедова 1972 – *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
Покровский 1900 – *Покровский Н.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900.
Послание 1964 – Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964.
Послание 1955 – Послание Иосифа Санина архимандриту Вассиану о Троице // Казакова Н. Я., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XV века. М.; Л., 1955.
Смирнова 1989 – *Смирнова Э.* Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1989.
София 2000 – София Премудрость Божия: Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000.
Степанов 2004 – *Степанов Ю. С.* Константы // Словарь русской культуры. 3 изд. М., 2004.
Стогавъ 1863 — Стогавъ. Соборъ бывшій въ Москвѣ при Госꙋдарѣ царѣ и великомъ кнѧзѣ Иванѣ Васильевичѣ. Изданіе Д. Є. Кожанчикова. СПб., 1863.
Стогавъ 1997 — Стогавъ. Соборъ бывшій въ Москвѣ при Госꙋдарѣ царѣ и великомъ кнѧзѣ Иванѣ Васильевичѣ в лѣто 7059. СПб., 1997.
Троица 1981 – Троица Андрея Рублева: Антология / Сост. Г. И. Вздорнов. М., 1981.
Успенский 1989 – *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.

inslav

Успенский 1987 – *Успенский Л. А.* На путях к единству? Париж, 1987.
Флоренский 1999 – *Флоренский Павел*, священник. Сочинения в 4 т. М., 1994–1999.
Памятники 1985 – Юрьев-Польской. Памятники архитектуры и искусства. М., 1985.
Языкова 1995 – *Языкова И. К.* Богословие иконы. М., 1995.
Gubarjeva 1999 – *Gubarjeva O. V.* Szent Háromság ikonja. Radonyezsi Szt. Szergij megörökített szavai Andrej Rubljov Szent Háromság ikonján // Óorosz irodalom és ikonfestészet. Szeged, 1999.
Ikonen 1978 – Byzantische Ikonen. Weber Genf. Zagreb, 1978.
La peinture 1979 – La peinture byzantine. Étude historique et critique par André Grabar. Genève, 1979.
Musée 1970 – Musée Byzantin (Athenes). Paris 1970.
Onasch 1970 – *Onasch K.* Ketzergeschichtliche Zusammenhänge bei der Entstehung des anthropomorphen Dreieinigkeitsbildes der byzant.-slavischen Orthodoxie // Bsl. 1970. T. 31. № 2 (A).
Papadopoulos 1968 – *Papadopoulos S. A.* Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'Art byzantin // Cah. Arch. 1968. Vol. 18.
Paskaleva 1981 – *Paskaleva K.* Die bulgarische Ikone. Sofia, 1981.

inslav

Р. Бобрык
(Седльце)

Портрет самовара...
(в искусстве XIX–XXI вв.)

Самовар – вещь, уже почти целиком вышедшая из повседневного обихода и функционирующая прежде всего как элемент широко понимаемого фольклора (и заодно как один из типично русских сувениров[1]) – все еще постоянно остается одним из более популярных мотивов живописи. Это относится прежде всего к жанру натюрморта. Этому жанру свойственно нагружать изображаемые предметы разного рода дополнительной семантикой. Последняя и представляет для нас интерес. Хотя основной материал данной работы – современные натюрморты в живописи (их можно прежде всего увидеть в галереях интернета), по мере необходимости мы учитываем и произведения других жанров, написанные в XIX–XX веках.

Символ России...

Просмотр интернет-сайтов, посвященных современному искусству, приводит к выводу, что самовар, с одной стороны, является одним из наиболее популярных мотивов современной живописи (прежде всего в случае натюрмортных картин), с другой же, что этот мотив свойственен чуть ли не исключительно русской культуре. Дело в том, что кроме работ российских художников (и связанных с русской культурой художников стран бывшего СССР), этот мотив встречается лишь в нескольких картинах «западных» авторов. А ведь самовар был в обиходе (а в какой-то степени и сейчас сохраняется в пользовании) не только русских, но и народов Кавказа и Ближнего Востока, в том числе Ирана и Турции. Тем не менее типичное представление о самоваре обычно связывает его с Россией и русской культурой. Об этом свидетельствуют хотя бы действующие в разных странах мира рестораны или кафе «Русский самовар»[2]. Другой пример – название приза польского Фестиваля русской (раньше – советской) песни в городе Зелена-

---

[1] В этом случае примечателен интересный процесс – выходящий из повседной жизни предмет почти одновременно превращается в чисто символический...

[2] Такие рестораны находятся, например, в Чехии (Прага) и в США (в Ню Йорке, Гринбенке (Greenbank) в штате Вашингтон и в Николаевске на Аляске). При этом, например, ресторан в Нью Йорке (Manhattan, 256 West 52 Street) играет роль своеобразного центра русской культуры. Его создателями вместе с Романом Капланом (владелец ресторана) были поэт Иосиф Бродский и балетный танцор Михаил Барышников.

inslav

Гура (Zielona Góra), это именно «Золотой самовар»; самовар красовался также на баннере и программе посвященного столетию А. П. Чехова театрального проекта «Czechow Saga», состоявшегося в мае–июле 2009 года в городе Быдгощ (Bydgoszcz; вообще небезынтересно отметить, что западный театр очень охотно маркирует свои постановки из русского репертуара такими признаками «русского», как шуба, икона, самовар, при этом не обязательно связанными с ходом сценических событий).

Простого ответа на вопрос о причине столь прямой связи между самоваром и Россией / русской культурой нет. Можно только предполагать, что немалую роль в этом отношении сыграла русская эмиграция после Октябрьской революции. В Польше, в частности, влияние оказали выступления Вертинского, романсы которого до сих пор исполняют, как правило, с самоваром в качестве декорации; еще интереснее судьба созданной в 1929–1931 годах для варшавского театра-ревю «Морской глаз» («Morskie Oko») польской песни-фокстрота «У самовара я и моя Маша...», которая в аранжировке и исполнении Леонида Утесова с 1934 года стала популярной в СССР и внесла дополнительную лепту в романтизацию мотива самовара.

Что касается самоваров, изображаемых на картинах, то их отнесение к русскому строится по-разному. Наиболее простым способом такого осмысления самовара является прямое определение мира данной картины как «русского» в названии – например, в названиях картин Кирилла Дацюка «Русское чаепитие» (2005, холст/масло[3]), Алексея Зотова «Русский чай» (2000, холст/масло[4]), Ильи Глазунова «Русский мужик» (1967, фанера, металл, чеканка[5]), Сергея Фофанова «Русский натюрморт» (1980, холст/масло[6]) или «Московская сдоба» (1964, холст/масло[7]), а также «Русская печь» (1972, картон, масло[8]) Владимира Стожарова. Обычно именно название является своеобразным ключом для интерпретации всей семантической системы таких картин. Например, в случае «Русской печи» В. Стожарова русский характер картины создается лишь благодаря наличию в описываемом ею мире самовара, который, таким образом, прямо опознается как носитель или источник «русскости» (остальные элементы картины типичны и для других центральноевропейских деревенских интерьеров – такие же интерьеры еще совсем недавно встречались, например, в восточной Польше в ее послевоенных границах).

---

[3] Картину см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=45&fp=2&uid=2808&iid=41593&idg=0&user_serie=0 (9.02.2011)

[4] Картину см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=590&iid=5273&idg=0&user_serie=0 (9.02.2011).

[5] Картину см. например на сайте художника: http://www.glazunov.ru/217.htm (12.02.2011).

[6] Картину см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=15&fp=2&uid=89&iid=525&idg=0&user_serie=0 (9.02.2011).

[7] Картину см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=477&iid=26980&idg=0&user_serie=0 (9.02.2011).

[8] Картину см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=195&fp=2&uid=477&iid=57916&idg=0&user_serie=0 (9.02.2011).

inslav

На картине Евгении Зуевой «Русское чаепитие»[9] помимо самовара представлены керосиновая лампа, чашка на тарелке и фарфоровый чайничек, однако именно самовар как атрибут, свойственный прежде всего русской культуре, следует рассматривать в категориях «носителя» национального характера, определяющего характер всей композиции. То, что тут речь идет о «русском чаепитии», показывает именно самовар.

Название в огромной степени влияет на интерпретацию отдельных элементов мира и в картине А. Зотова. Здесь композиция натюрморта представлена в открытом пространстве природы. Название указывает, что в ряду носителей русскости стоит не только самовар (хотя он, естественно, в первую очередь), но и расположенные на заднем плане дача и березы.

Однако подход, когда ключом для интерпретации становится название картины, может оказаться для исследователей очень опасным, поскольку не всегда можно установить, соответствует ли данное название авторскому[10]. Степень этой опасности зависит от степени информационной (документальной) компетентности публикатора. Поэтому при анализе целесообразнее опираться на внутрикартинный (в натюрморте – предметный) контекст, в котором изображается самовар. О значении «русский мир», передаваемом самоваром, будут в таком случае свидетельствовать помещенные в композицию картины другие типичные для русской культуры предметы или, как это имеет место в жанровой живописи XIX – начала XX веков, типичный русский пейзаж или соответствующие персонажи и их одежда.

На многих картинах Бориса Кустодиева[11] люди пьют чай на воздухе (например, в саду, на террасе). На заднем плане даются типичные для России церкви или бревенчатые избы. На картинах Станислава Бабюка «Девушка с самоваром» (2004) и «Самовар к празднику»[12] держащие самовары русские девушки одеты в народные костюмы. На картинах «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» (1862)[13] Василия Перова или «Чаепитие»

---

[9] Картину см., например, на сайте: http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post98108178/ (09.02.2011).

[10] С аналогичной ситуацией мы имеем дело не только в случае современной живописи (в первую очередь это касается тех картин, которые показываются на различных интернет-сайтах – например, в тематических блогах и галереях), но и в случае уже старых и относительно известных произведений. Во-первых, их названия очень часто не авторские, а сочиненные (часто довольно поздними) владельцами или же составителями инвентарных описей. Во-вторых, в разных издаваемых альбомах и каталогах одни и те же картины время от времени могут функционировать с разными названиями (особенно если учитывать издания на разных языках).

[11] См., например, «Купчиха на балконе» (1918, холст/масло, ГРМ), «Купчиха на балконе» (1920, холст, темпера, частное собрание), «В старом Суздале» (холст/масло), «Осень в провинции. Чаепитие» (1926, холст/масло, ГТГ).

[12] Картины см. на сайте: http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post98108178/ (09.02.2011).

[13] Холст/масло, ГТГ. Картину см., например, на сайте: http://www.abcgallery.com/P/perov/perov.html (9.02.2011).

inslav

(1896)[14] Алексея Наумова за самоваром сидят – тоже характерные для русской культуры – послушник и/или растолстевший батюшка. По понятным причинам несколько иначе самовар представлен в советский период. Место священников и толстых купчих на праздничных картинках того времени занимают сказочные (фольклорные) персонажи: Дед Мороз со Снегурочкой или животные (медведь, еж и т. п.). Однако и в таких случаях самовар концептуализируется как собственно русский.

В натюрморте изображать русский характер посредством самовара невозможно так, как в жанровой живописи. Здесь роль русской среды или русских людей вынуждены играть сами вещи. На некоторых натюрмортах самовар как знак русского акцентируется посредством введения в композицию иконы, выступающей своего рода метонимией православной веры. Таковы, например, два натюрморта Михаила Будкеева[15] или «Натюрморт с иконкой» (1999, холст/масло[16]) и «Натюрморт с самоваром» (1993, холст/масло) Вячеслава Кубарева. На картине Будкеева на серебристом круглом подносе стоят самовар и заварной чайничек, а над ними на полке в красном углу – икона и крест. Такое соседство позволяет предполагать, что в представленном на этой картине мире самовар тесно связан не только с русской культурой как таковой, но и с православной верой. Размещение самовара вблизи красного угла (или даже в углу) повышает его культурную ценность и в известной степени эквивалентно его сакрализации.

Самовар как знак (символ) достатка

Самовар – предмет декоративный уже сам по себе. Он бывает золотистым или серебристым, сияющим.

В русской жанровой живописи XIX – начала XX веков самовар изображается обычно в контексте знаков достатка, так что и на самовар переносится семантика материального благополучия. На картинах Кустодиева за самоваром сидят располневшие, богато одетые купчихи, которые держат в руках красивые фарфоровые чашки. На пышно накрытом столе изображаются разные блюда и фрукты (часто, например, разрезанный арбуз). В современной живописи осмысление самовара происходит по аналогичному пути. Конечно, никто кроме копиистов уже не пишет толстых купчих, однако сохраняется концептуализация, обоснованная предметным контекстом. Действительно, во многих современных натюрмортах самовар представлен в окружении богатой сервировки. Все изображаемые в таких композициях вещи обычно сверкают, самовар же по причине своих размеров доминирует над ними и являет собой центр полотна. Примером служат

---

[14] Картину см. на сайте: http://01varvara.wordpress.com/2008/04/22/aleksei-naumov-drinking-tea-1896/.

[15] Картины см. на сайте: http://www.artsib.ru/ru/collection/author/201/7-12?perpage=6 и http://www.artsib.ru/ru/collection/author/201/item/4556 (24.02.2011).

[16] Картину см. на сайте: http://sovcom.ru/pics/auctions/26679_215.jpg (28.02.2011).

inslav

Кирилл Дацюк. «Русское чаепитие». 2005. Холст/масло.

Алексей Зотов. «Русский чай». 2000. Холст/масло.

Вячеслав Кубарев. «Натюрморт с иконкой». 1999. Холст/масло.

inslav

картины Ольги Долгой «Натюрморт. Сумерки» (1999, холст/масло) и «Натюрморт с зеркалом» (2000, холст/масло)[17]. На обоих полотнах стоящее на заднем плане зеркало делает пространство (а тем самим и изображаемые вещи) более светлым. На картинах Ольги Григорьевой-Климовой «Натюрморт с самоваром» (2008, холст/масло) и «Голубой натюрморт» (2008, холст/масло)[18] самовар дается в окружении или мерцающего фарфорового сервиза с цветочной росписью, или позолоченных фарфоровых кувшинчиков и фарфоровой сервировки с цветочной росписью и позолоченной каемкой. Кроме того, семантика достатка в связи с мотивом самовара в живописи строится также на основе того, что эту вещь обычно изображают не как единственный предмет, стоящий на столе, а как фрагмент, часть накрытого стола, в окружении разных блюд (в первую очередь сладостей). И, наконец, следует сказать о еще одном варианте построения семантики достатка / богатства в натюрмортных изображениях самовара: время от времени в его предметном контексте возникают произведения искусства или ювелирные украшения. Например, в «Натюрморте с брошью» (2009) и «Натюрморте с курочками» (2008[19]) Натальи Григорьевой среди разнообразных вещей на переднем плане представлена нитка жемчуга.

Символ домашнего уюта и защищенности

Переходя на каламбуры, можно сказать, что уже вследствие своего принципа функционирования и предназначения самовар должен вызывать самые *теплые* чувства. На уровне средств живописи такие «теплые ощущения» могут в свою очередь возникать из-за того, что цвет типичных самоваров (золотистый / желтый) принадлежит к теплой части цветового спектра. Однако все это лишь спекуляции, не обоснованные никаким доказательством. Вместе с тем нельзя оспорить тот факт, что самовар выступает синонимом домашнего уюта и защищенности от внешнего мира.

В живописи XIX – начала XX веков самовар / чаепитие часто изображаются на воздухе, на фоне ясного неба в безветренную погоду. Примером могут служить «На террасе» (1906, холст/масло, Нижегородский художественный музей[20]) Бориса Кустодиева, «Именины учительницы» (1910, местонахождение неизвестно[21]) Николая Богданова-Бельского, «За чайным столом» (1888[22]) Константина Коровина. Так же изображают самовар и в современной жанровой живописи, ср. «Чай в саду» (2004[23]) Станислава

---

[17] Картины см. на сайте: http://www.artlib.ru/?id=11&fp=2&uid=1618 (28.02.2011).

[18] Картины см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=105&fp=2&uid=1249&idg=0&user_serie=0 (28.02.2011).

[19] Картины см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=75&fp=2&uid=3252&idg=0&user_serie=0 (28.02.2011).

[20] Картину см. на сайте: http://boriskustodiev.ru/chast9/. (28.02.2011).

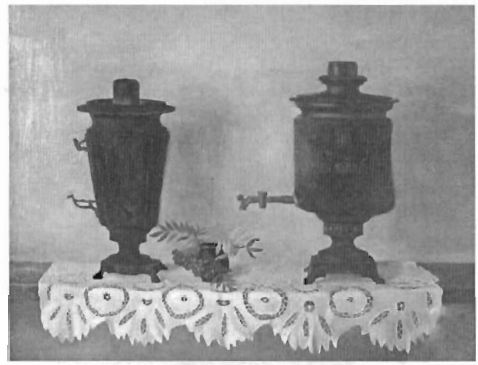
[21] Картину см. на сайте: http://www.bg-gallery.ru/image.php?img_id=2529 (01.03.2011).

[22] Картину см. на сайте: http://kkorovin.ru/impression/korovin12.php (28.02.2011).

[23] Картину см. на сайте: http://storage1.tomsknet.ru/index-1259734332.php (28.02.2011).

inslav

Максим Колесов.
«Осенний разговор».
2000. Холст, масло.



Виктор Антипенко.
«Натюрморт с самоваром».
Холст/масло.

Наталья Григорьева.
«Предметы старины».
2008. Холст/масло.

inslav

Бабюка. Причем, иногда вместо какого-то определенного пейзажа самовар изображают на фоне цветов или на нейтральном фоне. Рядом с самоваром зачастую стоит чашка горячего чая.

Довольно часто в изображениях самовара и чаепития возникают кошки. Ясно, что это касается прежде всего жанровых картин, но кошки появляются и в некоторых натюрмортах. Здесь можно упомянуть, с одной стороны, картины Кустодиева («Купчиха на балконе» (1918, 1920), «В старом Суздале»), «Чаепитие» (1994[24]) Василия Григорьева, «Чаепитие» (1991[25]) Анатолия Кудрявцева или «После бани» (2006, холст/масло[26]) Игоря Панова, а с другой, например, «Натюрморт с самоваром» (1997[27]) Лилии Долгановой, картины из серии «Самовар» (три картины с 2005 года[28]) Екатерины Гончаровой. Кошка, теплолюбивое животное (и в повседневной жизни, и в мультфильмах для детей она часто греется на солнце или у печи), представлена на этих картинах, по всей вероятности, чтобы подчеркнуть домашний характер изображаемой ситуации (в жанровой сцене) или принадлежность данного набора предметов к семантическому пространству дома, что в свою очередь включает в перспективу зрителя / исследователя все связанные с этим (положительные) коннотации. Одним из мотивов, вводимых в мир натюрмортных изображений самовара, являются разного рода детские игрушки (куклы, плюшевые мишки, фарфоровые статуэтки). В данном случае мы также имеем дело с акцентированием принадлежности изображаемого дому. Детские игрушки позволяют ощутить семейную атмосферу.

Общение

И в жанровой живописи XIX – начала XX веков, и в современном искусстве самовар и чаепитие тесно связаны с семантикой общения / разговора. На целом ряде картин Б. Кустодиева и К. Коровина люди сидят за столом и беседуют. К этому мотиву обращаются и другие художники. Например, на картине «Чай в саду» Станислава Бабюка изображены две сидящие за столом женщины (они одеты в платья рубежа XIX – начала XX веков – здесь мы имеем дело со стилизацией или копированием). Судя по их позам, они разговоривают.

Семантика общения обосновывается в отношении самовара и некоторыми названиями натюрмортов, например, «Осенний разговор» (2000, холст/масло[29]) Максима Колесова или «Он и она»[30] Евгения Баранова и Ли-

---

[24] Картину см. на сайте: http://blogs.mail.ru/mail/luda_chikirkina/tag/%E3%EE%F1%F2%E8%ED%E0%FF. (28.02.2011).

[25] Картину см. на сайте: http://www.diary.ru/~teacup/?from=180 (28.02.2011).

[26] Картину см. на сайте: http://www.art-vector.com/ru/rusafter-bath-p-401_c1_115.html (28.02.2011).

[27] Картину см. на сайте: http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post112372096/ (28.02.2011).

[28] Картины см. на сайте: http://artnow.ru/ru/gallery/2/2298/picture/5/0.html (28.02.2011).

[29] Картину см. на сайте: http://artnow.ru/ru/gallery/3/3807/picture/0/order98211.html (28.02.2011).

[30] Картину см. на сайте: http://s647.photobucket.com/albums/uu198/okee77777777/?action=view&current=StillLife11_lg.jpg (28.02.2011).

inslav

Евгений Баранов и Лидия Величко-Баранова. «Он и она»

inslav

дии Величко-Барановой. В обоих произведениях почти весь предметный репертуар составляют два самовара. Таким образом этим вещам приписывается подразумеваемое на основании названий общение...

Самовар как символ прошлого

Во многих современных натюрмортах самовар, обычно наряду с несколькими другими вещами, осмысляется – чаще всего непосредственно в названии картины – как предмет старины и синоним прошлого. Это связано с тем, что в наши дни самовар почти не используется в повседневной жизни. Примеров же такого прямого определения мира картины (в систему которого включается и самовар) посредством названия типа «предметы старины», «прошлое» или «старые вещи» довольно много, поэтому приведем только некоторые из них.

На картине Ирины Добряковой «Память» (1969[31]) самовар представлен в каком-то интерьере, рядом со старушкой. Такое рядоположение обосновывается тем, что и самовар включен в парадигму прошлого, на которое указывает также название. На прошлое как на общую тему всей картины прямо указывают также такие названия, как «Старые вещи» (1995, холст/масло[32]) Ивана Агеева, «Старые вещи» (1985, холст/масло[33]) Сергея Бобкова, «Предметы старины» (2008, холст/масло[34]) Натальи Григорьевой, «Прошлое» (2007, холст/масло[35]) Константина Могилевского, «Старые вещи» (1992, холст/масло[36]) Александра Павловца, «Старые вещи» (2000, холст/масло) Алексея Рудягина или «Старина» (два варианта картины 1999 и 2001 гг., холст/масло[37]) Анатолия Шелякина. Этот список можно продолжить упоминанием таких картин, как «Бабушкины вещи» (2007, холст/масло), «Натюрморт с самоваром» (2008, холст/масло[38]) Надежды Егоровой или «Далекое-близкое» (2004, холст/масло[39]) и «Солнечное утро» (2008, холст/масло[40]) Константина Могилевского.

На картине Бобкова старый самовар помещен рядом с глиняным горшком и старым утюгом. Все эти вещи, будучи уже вышедшими из употребления, определяются здесь как старина. Самовар и старый утюг изображаются и на картине Егоровой. Рядом с ними размещены керосиновая лампа, подстаканник и сковородка с яблоками. Тот факт, что мир картины

---

[31] Картину см. на сайте: http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post112372096/ (28.02.2011).

[32] Картину см. на сайте: http://n-prospect.ru/album/ageev-ivan (28.02.2011).

[33] Картину см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=6083&iid=72689&idg=0&user_serie=0 (28.02.2011).

[34] Картину см. на сайте: http://artnow.ru/ru/gallery/3/2743/picture/0/86975.html (28.02.2011).

[35] Картина функционирует также под названием «Донскому казаку Ивану Трофимовичу Рябухину посвящается». См.: http://artnow.ru/ru/gallery/3/9613/picture/0/208751.html (28.02.2011).

[36] Картину см. на сайте: http://artnow.ru/ru/gallery/3/2473/picture/0/36532.html (28.02.2011).

[37] Картины см. на сайте: http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=5277&idg=0&user_serie=0 (28.02.2011).

[38] Картину см. на сайте: http://www.art-egorova.ru/gallery_still_01.html (28.02.2011).

[39] Картину см. на сайте: http://artnow.ru/ru/gallery/3/9613/picture/8/209044.html (28.02.2011).

[40] Картину см. на сайте: http://artnow.ru/ru/gallery/3/9613/picture/6/209235.html (28.02.2011).

inslav

составляют почти одни старые вещи, является указанием на тему натюрморта – старину. С другой стороны, свежие яблоки могут вводить и все связанные с ними культурные коннотации – в том числе грехопадения или просто искушения. В итоге можно прийти к заключению, что старина здесь не отрицается, а наоборот, является чем-то привлекательным.

В натюрморте Константина Могилевского «Прошлое» самовар дается в окружении предметов, отсылающих к дореволюционной России (Российской империи). Среди этих предметов и висящий на старой бревенчатой стене праздничный портрет царя Николая II, и семейные реликвии (семейная фотография, фотография в солдатском мундире с орденом-крестом), и лежащий на столе, как будто только что снятый мундир царского солдата. В таком контексте самовар – не только один из символов прошлого, но одновременно и неотъемлемая часть русской истории и традиции. Таким же образом можно рассматривать и картину Натальи Григорьевой, но вместо русской национальной истории и культуры предметный контекст связывает самовар с крестьянской жизнью и православной верой.

Vanitas?

Все предложенные наблюдения относительно концептуализации / осмысления самовара в русской живописи, в том числе в натюрморте, тесно связаны с самоваром как элементом русской культуры. Однако в некоторых современных натюрмортах своеобразным источником новых смыслов является сам жанр натюрморта, его история и традиционные смыслы. Имеется в виду прежде всего классический период этого жанра – голландский натюрморт XVII века и голландская живопись того времени вообще. Дело в том, что в нескольких современных натюрмортах самовар изображается рядом с предметами, являющимися типичными мотивами старой голландской живописи: погасшей (часто еще коптящей) свечой, полуочищенным лимоном со свисающей спиралью кожуры, карманными часами, черепом или же современными «эквивалентами» голландских мотивов типа опрокинутого обычного стакана вместо бокала. В живописи старых мастеров все эти мотивы связаны с символикой быстротечности жизни, бренности и смерти[41]. Сам же самовар в какой-то степени занимает в этих композициях место золоченых кубков. Наиболее очевидным примером такого рода концептуализации самовара в ряду символов vanitas является «Натюрморт с самоваром» (1920, холст/масло[42]) Ильи Машкова, на котором в ряду вещей изображается человеческий череп.

В «Натюрморте с самоваром» (холст, масло 70x90 см.[43]) Виктора Антипенко ситуация совсем другая. На первый взгляд, никакой символики

[41] Если в случае большинства из этих мотивов такие связи почти очевидны, то в случае лимона такой прямой связи не замечается [Bobryk 2004].

[42] Подлинник хранится в Новосибирском государственном художественном музее. Картину см., например, на сайте http://www.museum.ru/M1537item (28.02.2011).

[43] Картину см. на сайте: http://www.gallart.ru/expozition/gallery/115/5980.html (28.02.2011).

inslav

vanitas здесь нет. Однако если учесть, что лежащие на столе открытые карманные часы являются одним из наиболее популярных мотивов голландских натюрмортов XVII века и что в этих натюрмортах они прямо связаны с символикой быстротеченности жизни, то допустимо рассматривать с такой точки зрения и натюрморт В. Антипенко. Это заставляет совсем по-другому трактовать и остальные предметы композиции. А поскольку такую же символику можно приписать и засушенным цветам и травам, то и самовар окажется в том же семантическом поле. Еще один пример – натюрморт Алексея Рудягина «Старые вещи». Здесь самовар стоит рядом с керосиновой лампой, горшочком и только что погасшей свечой. Погасшая свеча же (и дым) – известный во многих культурах символ смерти.

Мотивация такого, на первый взгляд совсем непонятного и неожиданного, осмысления как раз и предоставляется самоваром как вещью со свойственными ей культурными коннотациями. Во-первых, принцип действия самовара сводится к своеобразному соединению двух противоположных стихий – огня и воды, а побочные «эффекты» его работы – пар (который в некоторых натюрмортах изображают вьющимся над чашкой чая или вокруг самовара) и пепел – закрепленные в традиции символы vanitas. Во-вторых, самовар как символ достатка и домашнего уюта допускает (если читать его, например, в ключе голландской барочной живописи) одновременную противоположную интерпретацию, т. е. как символа бренности и зыбкости (или мнимости) земного мира по сравнению с миром истинным, божественным. В-третьих, самовар как предмет, принадлежащий уже прежде всего к прошлой эпохе, очень легко допускает осмысление, связанное со стариной, как что-то ненужное, а потому бренное[44].

ЛИТЕРАТУРА

Bobryk 2004 – *Bobryk R.* Как концептуализируется лимон в натюрморте: семантическая инерция и изобразительная практика // Алфавит: Строение повествовательного текста. Смоленск, 2004.

[44] Просмотр современных натюрмортов может привести, кроме того, к интерпретации самовара (но только круглого) как современного варианта мотива homo bulla. Однако в данном случае это уже не homo bulla в своем «каноническом» виде, а соединение этого мотива с зеркалом. Примером таких изображений являются хотя бы картины Валерия Бусыгина «Круглые самовары» (1991, холст/масло) и «Натюрморт с картиной» (1990, холст/масло), на которых в изображаемом самоваре отражается пишущий картину художник (изображения см. на сайте http://fotki.yandex.ru/users/med-yuliya/view/321316?page=296).

inslav

Н. В. Злыднева
(Москва)

О чем рассказали вещи: о картине Георгия Рублева «Письмо из Киева»

Вещный мир в русской живописи первой трети XX века претерпел быструю эволюцию. От натюрморта Бубнового Валета, утвердившего зримую весомость фактуры предмета обихода, и кубизма, где вещь выступила как агент аналитически расчлененного пространства – до вещности самих произведений искусства в авангарде (контррельефы Татлина, картина как вещь в супрематизме Малевича, «сделанные» полотна Филонова и т.п.). В обозначившемся в конце 1920-х годов повороте к сюжетному нарративу на основе возврата к фигурации живопись обнаружила особую привязанность к мотиву повседневности, и в частности, бытовой вещи. В произведениях мастеров самой разной художественной ориентации натюрморт и его фрагменты в составе многофигурной композиции заняли одно из ведущих мест: сравним полотна К. Петрова-Водкина и М. Ларионова, Д. Штеренберга и М.Кончаловского. Интерес к вещи в эти годы можно связать с повышением роли семантики в изобразительном тексте. Вещь рассматривалась как дискретная единица смысла наподобие лексемы в естественном языке, что усиливалось и дискретностью вещи как атомарной формы. Необходимость разложения целостной композиции на относительно независимые дробные части, которые предоставляла вещь – дань наследию исторического авангарда с его апологией дискретности текста в составе общей аналитической стратегии. То новое, что было привнесено в репрезентацию вещи эпохой конца 1920-х годов, переломной в истории советского искусства, состояло в усилении семантических связей между изображаемыми вещами, в повышении роли валентности мотива. Под валентностью мы понимаем открытость фрагментов композиции прочтению смысла с точки зрения перекличек с иконографической традицией, традиционной символикой предмета в культуре, значениями в составе идиостиля художника. Репрезентация вещи осуществлялась одновременно на разных уровнях организации художественно текста и в таком многоголосии семантических связок выступала как указание на мета-описательность визуального «рассказа». Одним из ярких примеров такого рода метаповествования служит вещный нарратив в творчестве Георгия Рублева. Репрезентация бытовой вещи в картинах Г.Рублева интересна тем, она построена как визуальное повествование, заимствующее признаки вербального нарратива, в частности, посредством ввода компонента времени.

inslav

Живопись этого времени – в соответствии с «горячим» типом самой эпохи – отмечена резким повышением коммуникативного статуса. Художники поставангарда, учившиеся у мастеров первого и второго поколения творцов нового искусства, представили в своем творчестве своеобразную противофазу исторического авангарда, при этом оставаясь в рамках той же парадигмы. В отношении взаимодействия слово/вещь это выразилось в том, что на смену футуристическому принципу «слово как вещь» пришел обратный принцип «вещь как слово». Изображенные на картинах предметы быта буквально «заговорили», рассказывая свои истории. Если по убеждению В. Кандинского, линия становится вещью, «обладающей таким же практически-целесообразным смыслом, как и стул, колодец, нож, книга» ([Кандинский 1919: 2]; цит. по: [Ханзен-Лёве 2001: 72]), то десятилетием позже прошедшие через опыт футуристического бунта 1910-х вещи мирно сложились в натюрморты Д.Штеренберга, М.Ларионова, однако формируют вещный нарратив, своеобразно хранящий память об авангардном сокрушении всех и всяческих пределов. Такого рода пересечением границ, и прежде всего семиотических границ картинного пространства, отмечено творчество Георгия Рублева. Полотна этого мастера 1920–30-х годов представляют интерес с точки зрения рассказов вещей, которые принимают форму скрытого изображения. Рассказ вещей в натюрмортах Г. Рублева позволяет рассмотреть проблему сообщения типа анаграммы, основываясь на блуждающем мотиве-форме, который выходит за рамки отдельного произведения.

В своей статье «Апология Плюшкина: вещь в антропологической перспективе» Владимир Николаевич Топоров рассматривал мир вещей, создающих космос человека, в аспекте времени. Вещь – это и память, и материализованное время индивидуального существования. Опираясь на эти соображения, можно сказать, что в представлении вещей в изобразительном искусстве создается многоуровневая повествовательность: вещи рассказывают нечто, образуя сложную нарративную конструкцию, где каждая из них – и персонаж, имеющий свой голос в составе нарративного сюжета, и связка в парадигматических рядах, и имплицированная семантизация временного потока как такового. Тем самым пространственная природа изображения получает расширение, адаптируя коммуникативную структуру темпорального искусства слова. Такова повествовательность вещей в картине Георгия Рублева «Письмо из Киева» (1930, ГТГ, масло/холст).

Следует учитывать, что существует целый ряд эпох и художников, известных своими «обманками»: к ним в первую очередь относятся европейский маньеризм и картины-перевертыши Д.Арчимбальдо. В одной из них, например, при переворачивании картины портрет мужчины превращается в вазу с фруктами. К скрытым изображениям относятся и разнообразные зеркальные и анаморфические трансформации в барокко (о чем много писал Ю.Балтрушайтис, а в недавнее время – М.Ямпольский [Baltrusaitis 1955; Ямпольский 1996]). Зашифрованные картинки вошли в моду и в наполеоновской Франции, где в букетах цветов зрителю надлежало найти портрет импе-

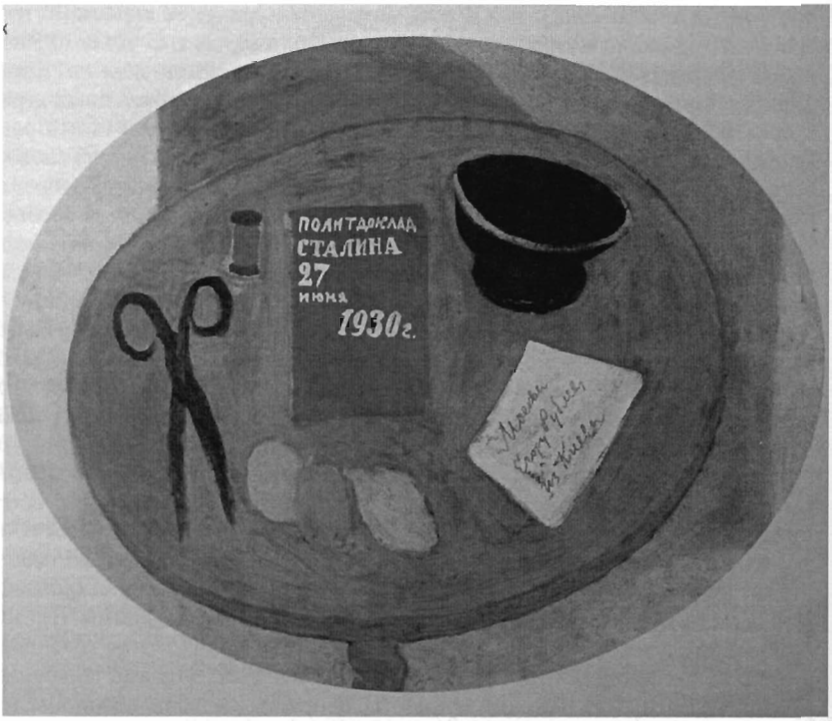
inslav

ратора [Ситникова 2008]. В XX веке оптические трюки со скрытыми изображениями ожили в сюрреализме – например, в картине С. Дали «Рынок рабов с портретом Вольтера» (1927), где в группе людей на дальнем плане видится портрет французского мыслителя, а затем в многочисленных играх с пространством Р.Магритта и М. Эшера. Примечательно, что такого рода мастера обычно практикуют тип поэтики, отмеченной доминантой словесного начала в искусстве, и властью слова отмечены целые эпохи. Изображения вещей и людей в наделенных склонностью к зашифрованным сообщениям произведениях обладают повышенным коммуникативным потенциалом. Однако и в другие эпохи возникают неожиданные формы визуальных означиваний. К ним относится, например, конец 1920-х годов в России.

Как известно, натюрморт – это жанр, лежащий на пересечении различных семиотических процессов, и он активизируется в определенные эпохи [Лотман 1986]. Такой эпохой для данного жанра стал рубеж 1920–30-х годов в России. Это – время испытания изображения на достоверность и логическую состоятельность, на истинное/неистинное. Такое испытание соответствует тектоническим сдвигам в социально-политической сфере страны, поставивших под вопрос основы бытия, это и особый статус вещи в ситуации осознания произошедшей исторической катастрофы. Известно, что именно в ситуации катастрофы возникает изоляция вещей из своего утилитарного окружения и о ней сигнализирует. Повышается семиотический статус как самих предметов, так и отношений между ними. Примером могут служить домашние вещи людей, отбывавших в 30-е годы срок в сталинских лагерях и описанных в произведениях Варлама Шаламова [Злыднева 2010], или бытовые предметы, например, молочные бидоны, которые десятилетием позже брали с собой в изгнанье экстрадированные народы и в которых утилитарная функция полностью вытеснялась символической – памятью о доме и родине [Курсите 2009]. В натюрморте времени поставангарда как эпохи пост-катастрофы, независимо от того, как эта эпоха осмыслялась на сознательном уровне и как она была представлена на фронте официальной идеологии, семиотизация вещи возводится в квадрат и при этом встраивается в противофазу поэтики исторического авангарда. Это означает, что повышение коммуникативного статуса изображения следует рассматривать в перспективе памяти сдвигов в поэтике, нарушающей привычные границы не только жанра, но и вида искусства, а также онтологической природы изображения, и радикально расширяющего рамки нарратива отдельного полотна/текста.

Драматизм вещных нарративов картины Г.Рублева подстать драматической судьбе художника. Георгий Рублев (1902–1975) родился в Липецке, учился во ВХУТЕМАС'е, в 1920-е годы участвовал в разнообразных художественных объединениях, разрабатывающих проблемы новой фигурации, критиковался за формализм, однако в 30-е резко изменил свои позиции и начал выполнять государственные заказы на оформление парадов, праздников, монументальных росписей в общественных постройках (в част-

inslav



Г. Рублев. Письмо из Киева. 1930. Холст, масло. ГТГ

ности, по его проектам оформлена станция метро «Серпуховская»). Цикл работ конца 1920-х – начала 30-х годов до поры до времени хранился у художника дома и был обнародован только с приходом новых времен, сразу став сенсацией: поразили гротескная манера мастера, двусмысленная трактовка злободневных сюжетов и загадочность общего смысла. Такого рода необычностью отмечена прежде всего картина «Письмо из Киева». Современный зритель воспринимает ее как изображение «страшного» в контексте надвигающегося сталинского террора. Тема страшного становится в эти годы одной из доминирующих в советской живописи [Злыднева 2007]. Однако картина, о которой речь, едва ли прочитывалась в этом ключе современниками, для которых трагические события, последовавшие после года ее создания, были закрыты пеленой грядущего.

Произведение не допускает однозначного толкования, и его можно причислить к жанру натюрморта лишь условно – композиция составлена из отдельных предметов различного назначения, равномерно разложенных каждый по отдельности на круглом столе подобно экспонатам в музейной

inslav

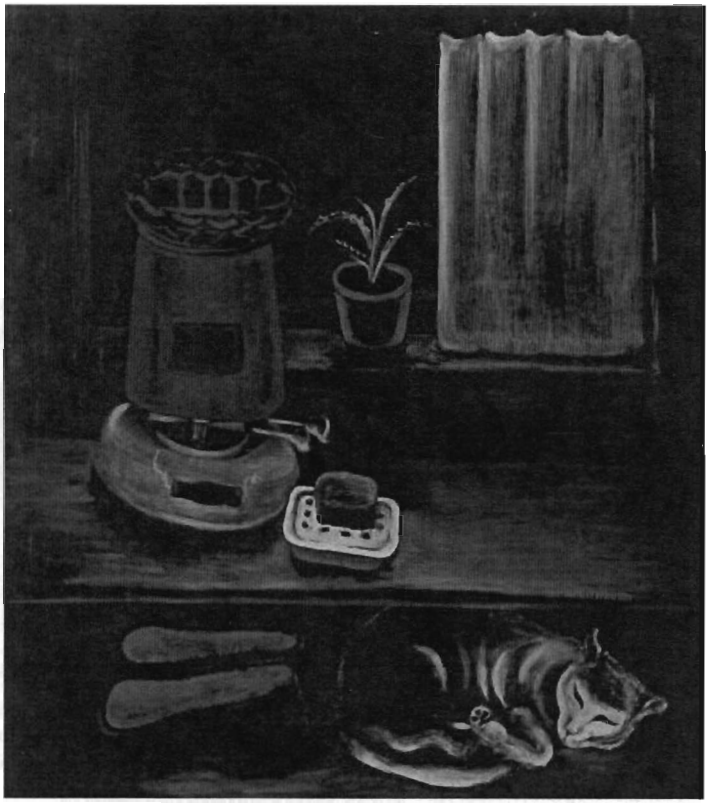
витрине, напоминает скорее ребус или криптограмму, нежели картинку быта. Набор вещей невелик: ножницы, катушка красных ниток, чашка, три лимона, печатная брошюра под заголовком «Политдоклад Сталина 27 июня 1930» и письмо с адресом «Москва Егору Рублеву из Киева». Все слова изображены написанными от руки.

В композиции доминирует принцип дискретности, что соответствует примитивистской манере, в которой решено полотно: поверхность стола дана в проекции сверху, а трактовка предметов нарочито огрублена, и вещи словно подвешены на ниточках. Дискретность отсылает к алфавитному письму, так что каждый предмет выполняет функцию отдельного письменного знака – или слова. Однако граница округлой столешницы (круг – это маркированное отграничение, снимающее оппозицию правое/левое, а тем самым ликвидирующее и координаты внешнего, простирающегося за пределы изображения, пространства), объединяющая и изолирующая вещи от прямоугольной рамки полотна, служит указанием на их связанность в пределах единого целого. Благодаря этому отграничению создается связанность знаков воедино, нечто вроде иероглифа. Таким образом, непрерывное (иероглифичность, уподобленность изображения пиктограмме) сочетается здесь с дискретным началом (в отделенных друг от друга вещах, знаках алфавитного письма и словах). Письменный текст (как дискретный) тем самым становится значимым звеном изображения (континуального по своей природе). Эта двойственность референции определяет и двойственность смыслов представленного на картине.

Дискретность соответствует природе изображенных вещей, два из которых принадлежат к сфере письменной культуры: брошюра и письмо. Они не только вводят мотив печатной и рукописной продукции, но и иконически его представляют посредством написанных от руки словосочетаний. Таким образом синтагматика изображения находит соответствие в его семантике, и возникает рамочно-кольцевая конструкция семиотических рядов: набор/каталог предметов уподоблен иероглифическому тексту, внутри которого находятся еще два уже в прямом смысле письменных текста, из которых один – печатный доклад, а второй принадлежит к эпистолярному (рукописному) жанру. Если первый от лица Сталина адресован массе единопартийцев (и всему народу) и реализует коммуникацию Я–Мы, второй основан на отношении Я–Ты. Перед нами – рассказ-обращение. Ответ на вопрос, о чем именно этот рассказ, требует послойного анализа.

Набор разнородных вещей образует несколько парадигматических рядов. Общий ассоциативный ряд – антропологический: это предметное окружение человека, включенного в актуальную политическую действительность и обладающего активным кругом общения. Парадигма человеческого тела объединяет все вещи: рука метонимически обозначена инструментами (ножницы и моток ниток), рот – посредством чашки, глаза – письмо, голос – доклад, пищеварение – фрукты на первом плане. Рукописность тек-

inslav



Г. Рублев. На даче. 1929. Холст, масло. ГТГ

стов, включенных в изображение, акцентирует руку дополнительно и служит метонимией профессии автора (художник *рукотворит*). Сочетание телесного (рука, рот/голова) и ментального (доклад как речь, письмо как коммуникация) создает энантиосемию изображения[1], в которой знаки природной органики одновременно отмечают и противоположный им план – план рассудка, культуры, социальной организации. Человек как частная телесность и как часть общественного «организма» представлены в тесной связке. Перцептивное и символическое выступают как две стороны единой медали.

Наряду с этой общей парадигмой имеет место и ряд субпарадигм, объединяющих отдельные предметы по парам или в более длинные цепочки.

[1] Здесь мы предпринимаем, возможно, чересчур смелую попытку применить лингвистический термин, активно употребляемый в работах Т.В.Цивьян [Цивьян 2001].

inslav

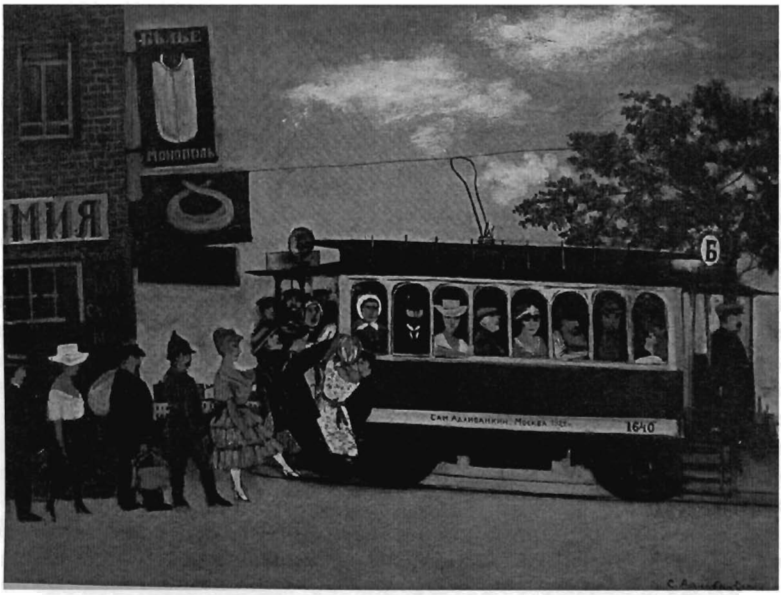
Вторичные парадигматические ряды прежде всего образуются на уровне формы. Колорит базируется на полноте мифологической триады – красное, черное, белое (а также желтое как вариант белого по признаку принадлежности к световой стихии). Набор форм предметов тоже наделен полнотой: представлены основные геометрические фигуры круг, квадрат и треугольник. Треугольник ножниц противопоставлен квадратам брошюры и письма, а также круга чашки, столешницы, фруктов. Ритм сочетания черного и красного описывается схемой АВВА, и задает драматизм семантической ауры. Желтый фон столешницы нейтрализует этот накал и вносит значимое нарушение в ритмический рисунок: желтая полоска на чашке перекликается с фруктами на первом плане. Чашка и ножницы объединены черным цветом и маркированной крайней (левое и правое) позицией в композиции, они также образуют своего рода антонимы формы, являя собой в первом случае (ножницы) форму с открытым контуром, а во втором (чашка, близкая к кругу) – закрытым. Таким образом, формальное решение композиции, обнаруживающее пройденную художником солидную авангардную школу, подчинено ритмическому чередованию противопоставлений и уподоблений.

Таковы и субпарадигмы вещей с точки зрения их семантики. В изображениях доминирует то утилитарный уровень (обозначим его как уровень 1), то символический (уровень 2), а иногда они накладываются друг на друга. Так, *ножницы* + *нитки* образуют первый уровень: портняжные инструменты. Впрочем, *нить* как символический знак *пути* может быть перерезана *ножницами*, так что второй, символический уровень тоже просматривается. На том же втором уровне располагается и парадигма *красные нитки* + *доклад*, которые можно объединить фразеологизмом «красной нитью» для характеристики развития мысли или «плетения словес». *Чаша* + *нить* символически репрезентируют судьбу.

Следует отметить, что ножницы и моток нити образуют в творчестве Г.Рублева этого времени нечто вроде блуждающего мотива. Этих вещных персонажей практически в аналогичной форме можно встретить и на его полотне 1929 года «Шитье» (ГТГ). Очевидно, осмысление мотива за год, предшествующий созданию «Письма из Киева» эволюционировало в сторону усиления символического компонента. Изменился не только вещный контекст натюрморта, но и исчезла прямая сюжетная мотивированность предметов. Атрибуты шитья ныне выступают в своем вторичном значении, как метафоры.

Парадигма *ножницы* + *письмо*, казалось бы, реализует лишь утилитарное значение: письмо разрезают ножницами, чтобы осуществилась его коммуникативная функция. Между тем, ряд литературных примеров этого времени указывают на символическую семантику данной валентности. Так, у такого далекого от Г.Рублева писателя, как у М.Осоргин, в его рассказе «Вещи человека», соединение ножниц и письма отсылает к мотивам ущерба, утраты, смерти: «Ножницами она перерезала тонкую бечевку,

inslav



С. Адливанкин. Трамвай Б. 1926. ГТГ

и пачка писем рассыпалась … вся пачка продолжала жить только как вещь, которую пожалели» (о вдове, разбирающей вещи покойного мужа) [Осоргин 1990: 455]; в другом его рассказе – «Пенсне» – о смерти речи нет, однако реализована та же связка в аспекте отсылающих к человеческой жизни предикатов: «Что вещи живут своей особой жизнью – кто же сомневается? Часы шагают, хворают, кашляют, печка мыслит, *запечатанное письмо подмигивает и рисуется, ножницы кричат* (курсив мой – *Н.З.*), кресло сидит, с точностью копируя старого толстого дядю, книги дыша, ораторствуют, перекликаются на полках» [Осоргин 1990: 531]. Можно предположить, что на картине Г.Рублева связка *ножницы* + *письмо* реализует символический уровень значений этих вещей в роли самостоятельно действующих персонажей, наделенных негативной коннотацией. Однако у Осоргина утрата вещами хозяина в рассказе «Вещи человека» выстраивает рассказ в рамках минус-пространства и минус-времени. У Рублева, напротив, время предельно актуализировано: дата лежащего на столе политдоклада совпадает с реальными историческими событиями – XVI съездом ВКПб – одновременными со временем создания картины, чем все повествование помещается в режим реального времени и акцентировано как сугубо актуальное послание политически ангажированного нарратора.

Отдельную парадигму образуют вербальные тексты – название брошюры и надпись на конверте. Вслед за полнотой формы, содержащиеся

inslav

в них сведения описывают полноту пространственно-временных координат и именных адресов: имеет место два топонима (Киев, Москва), точечное время (27 июня 1930 года) и два имени собственных, из которых одно (Егор Рублев) – просторечная форма имени автора (Егор вместо Георгий), а второе – наоборот, возвышенное (политический псевдоним) имя вождя, так что это уже не совсем имя, а скорее символический знак власти, что поддержано и соединением имени Сталина с Москвой (=Кремль). Не вполне понятно, почему в качестве местонахождения адресанта указан именно Киев. В контексте обозначенной в картине речевой практики (рукописность как подобие речи в визуальном коде) Киев можно трактовать как знак просторечья, учитывая, что этот топоним часто встречается во фразеологизмах и речевых клише типа «Язык до Киева доведет», «В огороде бузина, а в Киеве дядька», «тетя из Киева» и т.п. В этом случае Киев, наряду со сниженным именем Егор, является еще одним указанием на речевую природу этой картины как изобразительного «высказывания».

Изображение можно уподобить устной речи и по признаку примитивистского стиля композиции. Известно, что в эти годы Г. Рублев был увлечен творчеством «наивного» грузинского художника Нико Пиросмани. В духе примитива решены и многие другие произведения мастера, среди них – «На даче» (1929), «Парикмахерская» (1928), «Ликбез» (1930). Кроме того, в конце 1920-х годов примитивизм в его профессиональном изводе, то есть в творчестве образованных художников, нашел широкое распространение в русском искусстве. Отчасти причиной этому стало сворачивание формальных поисков авангарда – обращение к «народному» стилю непрофессионалов оправдывало условности художественного языка. В таком русле развивалось, например, творчество Д. Штеренберга, С. Адливанкина, С. Никритина и многих других. Г. Рублев активно вводил в свои примитивистские полотна вербальные фрагменты: например, в картине «Ликбез» учащаяся крестьянка выводит на доске мелом оборванную фразу: «Горячий привет 16 парт» (это именно тот партсъезд, доклад на котором лежит на столе в рассматриваемой картине!). Совмещение стиля примитива и словесных врезок характерно и для других мастеров. Так, композиция картины С. Адливанкина «Трамвай Б» (1926) не только включает в себя название, которое фигурирует на изображении вагончика, наряду с вывесками стоящих поодаль магазинов, но здесь же красуется и подпись художника, что впрямую перекликается со способом введения имени автора в картине Г. Рублева. Стиль примитива в сочетании с рукописными надписями заимствован из площадного искусства вывесок, к которым обращался ранний футуризм, а также из лубка, дань которому отдали в годы первой мировой войны ведущие мастера исторического авангарда – например, К. Малевич. 1920-е годы пронизаны своего рода отблеском предавангардной поэтики, однако появляется новое качество: память об опыте исторического авангарда переводит этот виток повторений на мета-уровень. Возникает рамочная конструкция рассказа о рассказе, в которой «речь»

inslav

примитивного стиля приведена в прямое соответствие с интермедиальной игрой знаков. Примитивная поэтика в живописи характеризуется качеством дискретности, которое проявляется в орнаментальной композиции с равномерным распределением деталей изображения, так что различия центра и периферии нейтрализуются, и эта дискретность выступает как своего рода «рифма», параллелизм, по отношению к дискретности письменных знаков. Связь примитива и рукописного текста имплицируют модус речевого акта: отклонение примитива от школьной традиции можно рассматривать как иконическое обозначение живой речи, отклоняющейся от формальных норм языка. Речевая природа изображения указывает на коммуникативную заостренность послания картины-пиктограммы, но не слишком приближает нас к ее дешифровке.

В фокусе внимания – письмо, если основываться на том, что название картины принадлежит самому автору. Оно располагается в центре не геометрическом, а смысловом. Имя автора в дательном падеже введено в композицию по образцу мастеров старой живописи – эмблематически. Письмо, адресованное автору – это знак реализуемого в сообщении акта автокоммуникации, осуществляемого в сфере личной жизни, повседневности. Тогда все изображение целиком представляет собой записанную авторскую речь, рассказ от первого лица (Ich-Erzählung), нечто вроде сказа в литературе, выраженного средствами фигуративной живописи и развивающуюся в двух

М. Ларионов. Натюрморт с письмом. 1920-е. Холст, масло. ГТГ

inslav

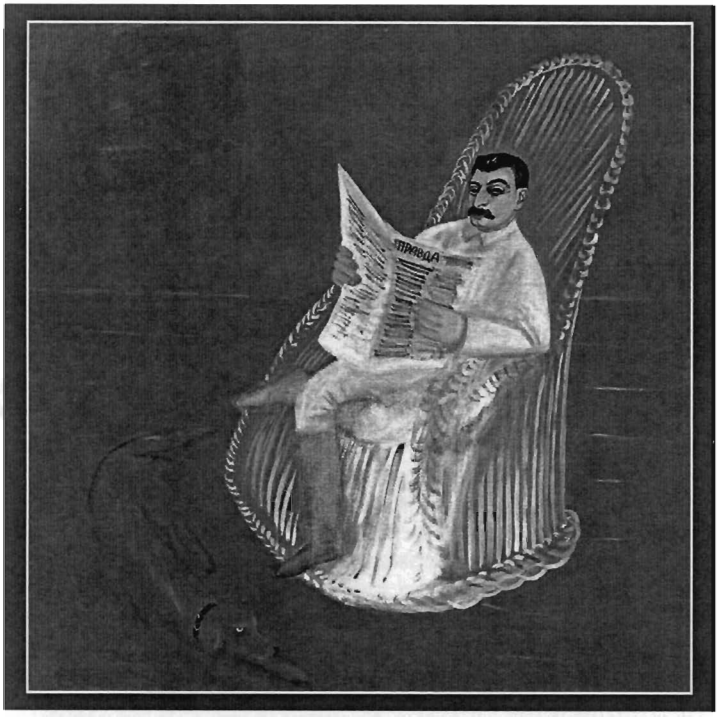
регистрах – общем (общественно значимом) и частном. Автореферентность письма – наряду с актуальностью доклада – знак присутствия рассказчика, дополнительное указание на автокоммуникацию, замыкающую нарратив на имени. Причем, письмо здесь отсылает к речи рассказчика.

В истории искусства мотив письма встречается весьма часто. Однако как правило оно выступает знаком объектности нарратива: его читают, причем, как правило женщины и реже – маргинальные личности и дети, в культуре занимающие нишу объекта, и еще реже письмо пишут, причем как правило – мужчины (согласно маскулинной традиции – субъекты истории). В картине Г. Рублева мы имеем дело с редким случаем иконографии, когда письмо выступает одновременно и объектом (как вещь), и субъектом (как носитель имени и речи) повествования. Такое же изображение письма с адресацией автора произведения самому себе находим и у М.Ларионова в его «Натюрморте с письмом» 1920-е гг. Можно предположить, что принцип автокоммуникации, мотивированный изображением вещи, в 1920-е годы явился знаком воспоминания о поэтике авангарда. В любом случае письмо на картине Рублева – это центральный «персонаж», от лица которого ведется повествование.

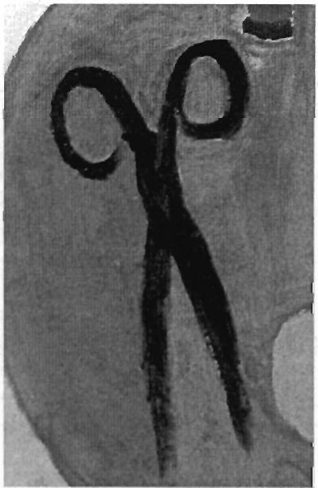
Уподобленность живописной композиции речевому высказыванию, сказовая интонация повествования и акцентированная субъектность рассказчика позволяют применить к картине категории теории речевых актов, то есть рассмотреть данный визуальный нарратив как иллокутивный акт, где осуществлено приобщение зрителя/читателя ко времени актуального события, одновременного рассказу, и вещи выступают как знак настоящего. Между тем, это настоящее обладает маркированной модальностью. Сгущение признаков рассказывания идет параллельно с нагнетением сумрачного тона этого рассказа. Откуда же это ощущение зловещности происходящего? Можно утверждать, что хотя в рассказе вещей акцентировано настоящее, коммуникативный жест направлен в прошлое и будущее. Прошлое – это воспоминание об автокоммуникативности авангарда, а будущее отмечено плакатным императивом. Содержание этого императива – призыв, и очевидно, что сама ситуация речевой коммуникации взывает интерпретатора к учету разнообразного контекста, в том числе контекста социального.

В плане последнего важно, что среди отмеченных ассоциативных рядов выделяется связка *ножницы* + *доклад*. Напрашивается метафорическое осмысление колюще-режущего инструмента: 16 съезд вошел в историю как съезд коллективизации и означил обострение классовой борьбы. Если обратиться к тексту доклада, то выяснится, что риторика Сталина построена на системе жестких противопоставлений: *мы – они* как *рост и прогресс* versus *упадок и стагнация*. Жесткость формулировок соответствует суровому развороту истории: 1930 год – это точное время прихода Сталина к неограниченной власти. Тем самым ножницы осмыслены символически и представляют генеральную линию партии, направленную на перекройку страны и мира.

inslav



Г. Рублев. Сталин в кресле с собакой таксой. 1933. Холст, масло. ГТГ



Г. Рублев. Письмо из Киева. Фрагмент.

inslav

Однако ключ к контексту открывает семантика формы. Обратимся к созданному художником тремя годами позже «Сталин, читающий газету Правда» (1933, ГТГ, холст/масло – см. илл.). Гротескная фигура вождя решена все в том же примитивистско-вывесочном ключе: неканонический генералиссимус представлен в кресле-качалке за чтением газеты Правда, а у его ног расположилась такса, скобообразным разворотом своего тела вторящая круглящейся фигуре вождя. На красном фоне полотна выделяются черные брови, глаза и усы главного персонажа. Той же чернотой отмечены и ножницы в «Письме из Киева»: экспрессивный способ их трактовки активно приковывает внимание зрителя. Инструмент изображен в «стоячем», как бы подвешенном вертикально положении, обретая подобие человеческой фигуры и/или мужского лица с усами и бровями. Сравнение с одновременными полотнами не оставляет сомнений. Это – схематическое обозначение лица Сталина. Если совместить обе значимые детали – окажется, что портрет почти в точности совпадает с очертанием вещи в натюрморте. Перед зрителем разворачивается изобразительная анаграмма, и именно она содержит в себе ключ к отгадке общего смысла. Дополнительная игра разворачивается в сфере уже словесной, благо активная роль письменности в составе композиции подталкивает к такого рода ассоциации: материал ножниц (сталь) и способ их механика (ось) представляют вербальную параллель визуальной анаграммы имени вождя: **Иосиф Сталин**[2]. Соединение колюще-режущего инструмента с именем-лицом Сталина трансформирует послание: иллокутивный акт эго-текста повествователя становится одновременно и актом перлокутивным – актом-предостережением. Тем самым настоящее оказывается черной дырой – знаком катастрофы, сам рассказ – инверсированным автопортретом времени, а анаграмма – шифрованным эго-документом, обращенным автором к самому себе.

Такого рода автопредостережения возникают независимо от намерений художника и часто бывали скрыты от внимания современников – например, полотно К. Редько «Восстание» 1926, трагический пафос которого не помешал ему быть экспонированным на выставке того же года в Москве. Однако в случае с Г. Рублевым можно говорить и о некотором продолжении трагической темы, позволяющем усомниться в полной идеологической «наивности» мастера. Имеем в виду его странную «Иволгу» 1937 года, где на стуле с плетеной спинкой изображена лежащая лапками кверху желто-черная мертвая птица. Благодаря ей анаграммы и метафоры загадочного «Письма и Киева» получают развитие и хотя бы частичное обоснование.

ЛИТЕРАТУРА

Злыднева 2007 – *Злыднева Н. В.* Опять рассказали *страшное*: об одной картине Климента Редько в свете эмблематической нарратологии 20-х годов // «На меже меж голосом и эхом». Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. М., Институт мировой культуры МГУ. Новое издательство, 2007.

[2] Благодарю своего немецкого коллегу Илью Кукуя, который в ходе обсуждения доклада, на основе которого подготовлена настоящая статья, обратил на эту игру мое внимание.

inslav

Злыднева 2010 – *Злыднева Н. В.* Одежда и время: мотив ветхой одежды как палимпест // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб., 2010.

Курсите 2009 – *Курсите Я.* Свои вещи в чужом пространстве // Балто-славянские культурные связи. Сборник статей. Рига, 2009.

Лотман 1986 – *Лотман Ю. М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции Випперовские чтения – 84. Вып. 17. М., 1986.

Осоргин 1990 – *Осоргин Мих.* Вещи человека. Рассказ // Он же. Сивцев вражек. Роман, повесть, рассказы. М., 1990.

Ситникова 2008 – *Ситникова.* Эта непонятная живопись, или Зачем нас обманывают художники? // № 09/2008 газета «Искусство» изд. дома «Первое сентября».

Ханзен-Лёве 2001 – *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм. М., 2001.

Цивьян 2001 – *Цивьян Т. В.* К семантике и поэтике вещи // Она же. Семиотические путешествия. М., 2001.

Ямпольский 1996 – *Ямпольский М.* Демон и лабиринт. М., 1996.

Baltrusaitis 1984 – *Baltrusaitis J.* Anamorphoses ou Traumaturgis opticus. Paris, 1984.

inslav

Н. Друбек
(Регенсбург – Берлин)

Вещь в немом кино – Бауэр, Кулешов и Барнет

Введение

Концепт вещи в кино можно рассматривать в разных аспектах. Первое, что приходит на ум – это крупный план, который чередуется с другими кадрами, чаще всего разных планов: крупная вещь в авангарде.

Другой аспект – это вещь внутри мизансцены одного кадра; например, интерьеры модернизма в глубинном фокусе: мебель и безделушки. То же самое находим в так наз. внутрикадровом монтаже конца 1930-х годов, но это в основном уже период звукового кино, выходящий за рамки нашего исследования. Интересно, однако, что обе эти эпохи отдают предпочтение, во-первых, композиции кадра перед монтажом и, во-вторых, маленькой, средней или прозрачной вещи в мизансцене.

Вещь первого типа в кадре часто существует сама по себе, вещь второго типа выступает вместе с другими составляющими кадра: или в соединении с актерами, или как часть обширной композиции. Вещь первого типа почти всегда требует укрупнения в кадре, вещь второго типа – не всегда. Как мы увидим позже в случае «диковинки», в конце первой так наз. эпохи мизансцены в кино (конец 1910-х) вещь стремится занять все больше и больше места в кадре. В итоге появляется крупный план.

Наиболее интересными для исследователя истории вещи в кино являются переходные эпохи. В первые десятилетия кино до прихода звука можно различить три таких переходных эпохи, каждая из которых произвела определенный переворот.

Первый такой переворот происходит во второй половине 1900-х и связан с вытесненением изображения предмета самой вещью (или ее муляжом); изменение происходит внутри категории измерений: плоскость – объемность.

В 1910-е годы наступает второй этап, когда кино уже работает с объемной вещью, которая не только сошла с задника, но и начинает двигаться на второй и даже первый планы. Вещами динамично осваивается многоплановость пространства перед камерой.

На третьем этапе вещь освобождается от необходимости быть «привязанной» к человеку внутри кадра. Это уже подлинная революция, которая происходит в России во второй половине 1910-х годов. Вещь укрупня-

inslav

ется и начинает собственную, уже взрослую жизнь в монтажном строе фильма.

Вещь может выступать в качестве самостоятельного мотива. Как пишет Всеволод Пудовкин в своей брошюре «Кинорежиссер и киноматериал» (1926), «Вещь сама по себе уже выразительна, поскольку с каждой из них зритель всегда связывает целый ряд определенных представлений. Револьвер – немая угроза, несущийся гоночный автомобиль – залог спасения…» [Пудовкин 1955: 76]. Некоторые вещи обладают определенной семантикой еще до их появления на экране, другие обретают ее только потом. Многие вещи словно вросли в раннее кино, как, например, поезд, который смело въехал в первые кинокадры вообще, т. е. люмьеровские ленты 1895 года. Максим Горький описывает «поезд теней» как самую впечатляющую и угрожающую вещь в первом киносеансе, который он посетил: «…на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полной измятого мяса и раздробленных костей…» [И. М. Pacatus 1896: 3]. Кино тут пользуется эффектом быстрого приближения поезда к камере, которое в кинозале ощущается как реальный наезд на аудиторию. Другой фильм 1895 года основан на неправильном использовании водного шланга. Опасные, поврежденные или комически трактованные вещи – важные реквизиты самого раннего кино.

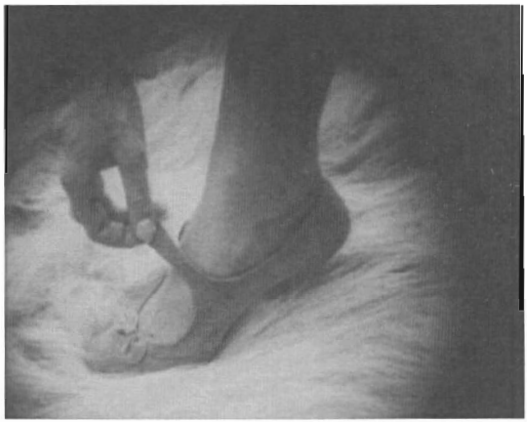
Функционально вещь может быть связана с фабулой фильма: например, поезд становится пособником в самоубийстве героини – как в экранизациях знаменитого романа Л. Н. Толстого; брошенная дамская перчатка помогает девушке неожиданно познакомиться с героем в галантных романах, а также в первом авторском фильме Кулешова (1918); перчатка как вещь становится катализатором в любовном нарративе – причем по женской инициативе, но помимо этого является и конкретным элементом дамского туалета, который нам так же интересен, как туфли героини, которые Кулешов еще до показа перчатки продемонстрировал нам крупным планом, хотя тогда это еще было довольно редко и считалось грубым приемом. Кино очень любит такие вещи, особенно если они обладают фактурной выразительностью.

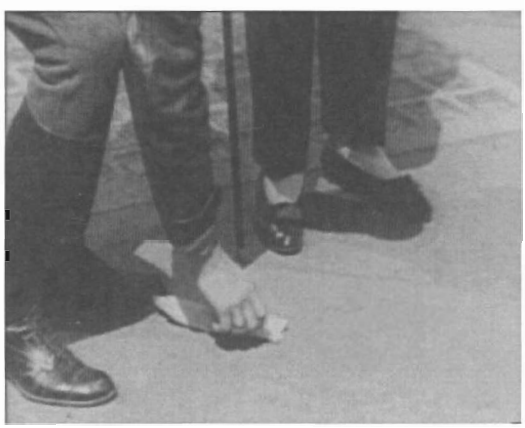
От задника к квази-вещи и настоящему мясу: плоскость и трехмерность в кино 1900-х – 1920-х

В своем описании развития киностиля 1900-х – 1910-х годов Ю. М. Лотман и Ю. Цивьян косвенно указывают на роль вещи: «Насыщенность кадра предметами, глубина пространства, степень подлинности и мера условности предметного мира картины – эти параметры складываются в понятие декоративного стиля, на примере которого удобнее всего обрисовать эволюцию киностиля в целом» [Лотман, Цивьян 1994: 151]. Как обстояло дело со степенью подлинности вещей в раннем кино?

inslav

От туфли к перчатке («Проект инженера Прайта»,1918)





inslav

В ранние 1900-е годы в киносъемке было распространено пользоваться или расписанным холстом, или фанерным задником, часто с рисунком, придающим перспективу. На этом заднике могли быть самые разные объекты. Таких дорогостоящих реквизитов (от лат. *requisitum* 'требуемое, необходимое') у производителей фильма часто не было. В фильме Ж. Мелиеза «Поездка на Луну» (1902) на заднем плане находим, например, ракету, модель планетной системы, огромный телескоп, глобус, экзотическо-фантастическую фауну на луне – все нарисованное.

Примерно около 1907 года изчезают «малеванные задники» и появляются трехмерные (квази-)вещи, сделанные зачастую из папье-маше: «Плоскость уступала место объему, рисованная перспектива – настоящей» [Лотман, Цивьян 1994: 153]; авторы приводят пример кражи трехмерных сосисок, которые заменяются изображением сосисок в американском фильме «The Starving Artist, or Realism in Art» (1907). Этот задник написан голодающим художником, очевидно, в предвкушении реальных сосикок. Коротенький остроумный фильм строится на противопоставлении «подлинной» и нарисованной снеди. Вор, он же художник-«реалист», совершает подмену в надежде, что мясник не заметит разницы. Посылка фильма работает на нескольких уровнях, напоминая о том, что многое, что мы видим в кино, является ненастоящим, что это бутафория, что вообще все кино лишь дублирует, «пишет» жизнь. Вещь и ее классическое, т. е. двумерное изображение, плюс муляжная форма поливалентно мерцают в этом семиотическом этюде, второе название которого – «реализм в искусстве».

Эта ироническая саморефлексия изменяющихся критериев «реализма» в раннем кино не могла обойтись без вещи, так как игра с измерениями в случае движущихся актеров, например, выглядела бы менее убедительной. Дело именно в пассивности «натюрмортной» вещи в кадре.

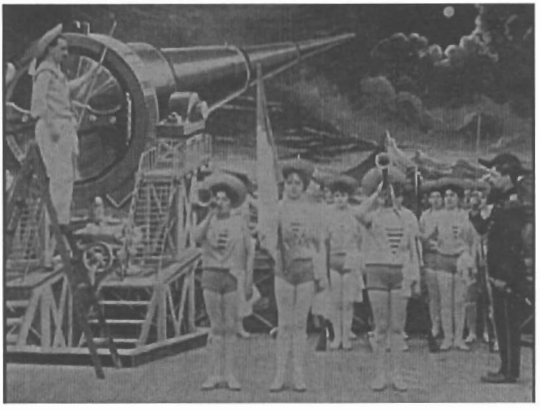
Ю. М. Лотман и Ю. Цивьян утверждают: «В кино 1900-х годов критерием реализма был объем вещи, а не вещь сама по себе» [Лотман, Цивьян 1994: 153]. В конце 1900-х и в начале 1910-х на студиях и в кинокадрах появилось много бутафорских предметов, с которыми, например, на студии Ханжонкова в молодости работал художник Лев Кулешов. Очевидно, Кулешов под впечатлением стереоскопических кулис и «диковинных» реквизитов «прекрасного» Бауэра (цитирую самого Кулешова) не сразу пришел к тому уважению подлинной вещи в кино, о котором говорится в его более поздней статье «Кинематограф как фиксация театрального действия» (1922) [Кулешов 1979: 115–116], где автор заявлет, что вещь фотогенична, только если она подлинная, если у нее есть фактура, правильный вес и т. д. Е. Громов пишет об этом «тезисе кулешовской поэтики» так: «На экране лучше всего, выразительнее всего выглядит вещь, реальный предмет, особенно тогда, когда берется в динамике».

Но вернемся к ранним статьям Кулешова. Еще в 1917 году он жалуется на то, что фильм не стереоскопичен, т. е. хочет подогнать (плоское) кино под (объемную) жизнь. В его статье «О задачах художника в кинематогра-

inslav

Нарисованные приборы («Le Voyage dans la Lune», 1902)

Телескоп и ландшафт в перспективе («Le Voyage dans la Lune», 1902)



Натюрморт с сосиками – колбасные изделия уже объемные, хотя и изготовлены из папье-маше («The Starving Artist, or Realism in Art», 1907)

inslav

фе» читаем: «Одним из недостатков живой фотографии является ее нестереоскопичность – сильное сокращение глубины, перспективы на бесцветном и плоском экране, поэтому необходимо ставить или преувеличенно глубокие декорации, или искусственно, обманом, создавать впечатление перспективы и желаемой глубины павильонов» ([Кулешов 1979: 47–48], впервые опубликовано в «Вестнике кинематографии» в 1917 г.).

В 1918 году Кулешов меняет свое мнение относительно плоскости в кинематографе, принимая ее уже не как изъян, но как присущую кино данность: «Задачей кинематографических художников до сих пор было стремление победить кинематографичность изображения. Это стремление в своей основе неверно (между прочим, лично я, может быть, под влиянием покойного Бауэра, очень увлекался глубокими декорациями)» («Искусство светотворчества», 1918, см. в [Кулешов 1979: 53]).

Ю. Лотман и Ю. Цивьян [Лотман, Цивьян 1994: 156] не упоминают Бауэра в контексте проблемы объема в киностилистике. Но они пишут о более известном его итальянском единомышленнике – Джованни Пастроне (Giovanni Pastrone). Они напоминают о том, каким новаторским приемом казались не только объемные декорации в итальянском фильме «Кабирия» (1914, Пастроне), но и съедобный кусок мяса – что и демонстрировалось актером, поедающим его.

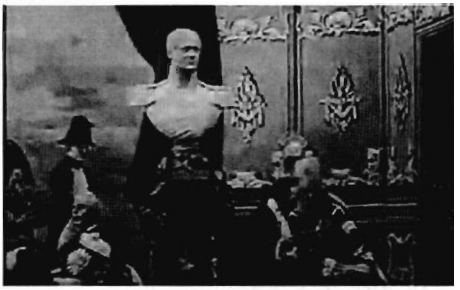
Бюсты-Цари Бауэра

Кем же на самом деле был этот вскоре забытый Бауэр? Евгений Бауэр учился в Московской академии искусств, но стал не живописцем или скульптором, а в качестве декоратора работал в оперетте и был осветителем в театрах во время их электрификации в 1870-е и 1880-е годы[1]. Его умение создавать декорации и управлять освещением на сцене принесло ему славу. В кино он начал работать по приглашению одного из первых кинопроизводителей в России А. Дранкова. Для студии Дранкова Бауэр изготовил бюсты русских императоров XIX века для фильма «Трехсотлетие царствования дома Романовых» (1913, реж. А. Уральский). Поводом стал запрет на изображение царей (начиная с Александра I) актерами на сцене, а следовательно и в кино.

Своеобразное замещение актера бюстом политического деятеля, т. е. вещью, положило начало карьере одного из самых талантливых художников-режиссеров в русском кино вообще. Важно отметить, что вещь, то есть реквизит, изображающий царя, требует особого обращения. Этот белый бюст из гипса не только занимает центр кадра, причем во всю его длительность, т. е. более 20 секунд, что трудно представить себе для других вещей в кадре, но и определяет семантическую перспективу: царь по размерам намного больше своих подданных и словно парит над ними. Бюст – это

[1] Об этом периоде написал Виктор Короткий [Короткий 1991].

inslav



Бюст Александра I («Трехсотлетие царствования дома Романовых», 1913)

Бюст Александра II как Царя-освободителя («Трехсотлетие царствования дома Романовых», 1913)

идол, гипсовый фетиш человека. Только благодаря связи с человеком-царем он может занять такую доминирующую позицию. Если в театре подобное использование скульптурного бюста ничего не изменило бы, в кино такой прием повысил статус вещи.

После постановки с бюстами Бауэр оставался в кино уже до самой своей смерти в 1917 году. В студии Ханжонкова он ставил кино, которое можно назвать символистским [Drubek-Meyer 2008]. В фильмах Бауэра, хотя они появились позже, чем символизм в литературе, доминирует поэтика модерна и декадентства, которые вдохновлены символистскими идеями. Что это означает для вещи в кино?

В творчестве символистов вещь как материальный объект всегда занимает второстепенное место. Потусторонний мир вещей в символистском понимании – это некие шифры, относящиеся к потустороннему миру, с которым они находятся в соответствии (бодлеровские «correspondances»). Из этого вытекает, что в символистской перспективе подлинность вещи – это не самая важная характеристика последней. Ведь символист убежден, что вся реальность – условная, ею замещается более высокий, идеальный мир. Примером могут служить сюжеты ряда фильмов, например, «Грезы» (1915) Бауэра, где потусторонний мир представлен более реальным, неже-

inslav

ли действительсность как таковая. Потустороннее даже способно роковым образом проникать в здешний мир. Так, после смерти своей возлюбленной герой фильма «Грезы» в отчаянии старается сберечь хоть какие-то ее останки и потому сохраняет в качестве фетиша пряди ее волос, то есть овеществляет загробный мир. Пытаясь воскресить свою умершую возлюбленную («незабвенную, чистую Елену»), он пробует утешиться с живой, но «вульгарной» женщиной (Тиной), однако в конце концов «в петле из кос умершей Елены Тина» встречает свою смерть. («Сине-Фоно». 1915. № 1. С. 105).

Символисты находили символы в природе, пытаясь понять 'язык' вещей; такой язык в чистом виде был реализован в кино. На продвинутом этапе, т. е. в 1910-е и 1920-е годы, немое кино стало отработанной системой, важное место в которой занимает именно язык вещей. Б. Балас заметил в 1924 г., что разница между говорящим человеком и немыми вещами, столь значительная в театре, в немом кино изчезает. Роль вещей повышается, и они обретают, как он пишет, «физиономию». В кино вещи могут быть впервые увидены в прямом, незавуалированном виде («Denn die Dinge tragen meistens, wie schamhafte Frauen, einen Schleier vor dem Gesicht». [Balász 2001: 59]). Балас имеет в виду, что завуалированные вещи встречаются в реальном, практическом мире. В кино они освобождены от своих прозаических функций.

Даже если бутафорские бюсты или гипсовые муляжи царей не являются символическими, а скорее условно иконическими означающими – заместителями-знаками, факт их использования представляет собой эксперимент в кино. Если «реалистическая» картина смогла стать замещением реальных сосисок в фильме 1907 года, то в 1913 году бюст выступает как замещение царя.

Вещь в кино заменила актера, что чуть ли не стало превосхищением программы авангардного кино, создатели которого стали предпочитать вещи людям. Дзига Вертов намеревался исключить человека из объектов съемки. Пудовкин пишет в 1926 году: «Вещь, с которой связан актер, может выявить настолько тонко и глубоко оттенки его состояния, которые не поддались бы никакому условному изображению жестом или мимикой. В „Броненосце «Потемкине»“ сам броненосец – настолько сильно и ярко поданный образ, что люди, связанные с ним, растворяются в нем, сливаются с ним органически» [Пудовкин 1955: 76]. Вспомним «вещизм» Кулешова 1920-х годов, который «отнюдь не противоречил эстетической природе кинематографа, а, напротив, выражал некоторые ее существенные грани». (Е. Громов в [Кулешов 1979: 31]). На эту тему стоит в очередной раз процитировать Е. Громова: «В рассуждениях о вещи явно сказывается влияние учителя Л. Кулешова – Евгения Бауэра, оно отражает в себе ту ориентацию на изобразительное искусство и „изобразительную режиссуру“, которые характерны для них обоих. Выше уже отмечалось, что эта ориентация была исторически оправданной и более перспективной, чем присущее старому кинематографу равнение на эстетику традиционалистского театра.

inslav

В своеобразном культе вещи проявились и конструктивистски-лефовские увлечения молодого Кулешова, что нашло свое отражение в отрицании психологизма на экране» [Кулешов 1979: 30]. Но это все еще впереди. Сначала нужно было оживить «мертвую» вещь, а после этого уже можно ее «освободить».

Оживление вещи в 1910-е годы: Черепки кувшина и жест спинки кресла

В своем обзоре истории киностилистики Ю. М. Лотман и Ю. Цивьян продолжают: «Свет, который в старых павильонах был плоским и невыразительным, теперь становился настоящим живым светом, рисующим реальный объем» [Лотман-Цивьян 1994: 154–155]. Это утверждение опять же касается главным образом не актеров, а вещей и архитектуры в кино.

В 1910-е годы камера, раньше статичная, начинает двигаться; в это время и происходит незаметная валоризация вещи путем перемещения последней в более значимую часть композиции и ее динамизации. Так, если раньше объемные реквизиты находились на среднем плане, между фоном и актерами, теперь они могут зачастую перемещаются на первый, передний план. В «Кабирии» в качестве реквизита часто появляется посуда. У нее разные функции: она может разбиться в дребезги и этим доказать свою подлинность. Черепки посуд демонстрируют самостоятельную жизнь реквизита, нарастание его активности. Посуда в «Кабирии» иногда даже играет эпизодическую роль, как на пример большой кувшин в центре кадра, который Елисса подносит испытывающим жажду заключенным.

Те же авторы [Лотман, Цивьян 1994: 154–155] обращают внимание на амфоры в «Кабирии», помещенные между актером и камерой, что тогда являлось новшеством. Когда значение приобретает подлинность вещи, актер иногда размещается позади предмета, и этим приемом акцентруется многоплановость пространства.

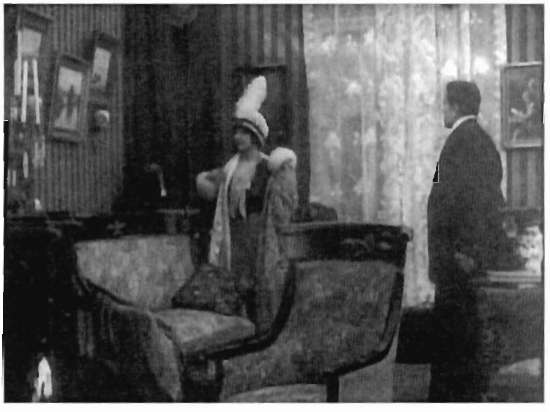
Подобное можно найти и в первом фильме Бауэра («Сумерки женской души», 1913), где реквизит первого плана обрамляет кадр силуетной рамкой, что сначала кажется чисто декоративным приемом, придающим глубину всему кадру. Изначальный «сумеречный» силуэт составлен из разных вещей: тяжелый барьер глухого занавеса справа, этажерки с цветами на тонких ножках, кресло в темноте, с которым как бы сливается фигура героини. Черным очертаниям кресла соответствуют светлые очертания, возникающие за вуалью на заднем, но освещенном плане. Когда в определенный момент героиня также становится частью первого плана, ее облик тонет в черном, и современниками это могло квалифицироваться как неумение осветить мизансцену. Бауэр, очевидно, этого не боялся и после первого эпатажа (снимать движущуюся героиню сзади было смелым по тем временам шагом) отважно предпринимает и второй; и тот, и другой способствуют исчезновению героини в вечерних сумерках, ее «затемнению». На наших гла-

inslav

Кувшин в центре кадра плюс побочное любовное действие («Cabiria», 1914)

inslav

Героиня сзади, ее уход от князя и конец князя («Сумерки женской души», 1913)



inslav

зах совершается символический переход в царство тьмы (немного позднее героиня становится жертвой насилия, а впоследствии убийцей), из которого ей удастся выйти в предрассветные сумерки – она становится оперной певицей. Но прежде ей предстоит пройти путь во тьме, которая усуглубляется браком с князем, осудившим ее за свое прошлое, в котором она ему призналась. Архитектура мизансцены в момент ухода героини основана на опустевшем кресле в центре кадра, обращенном к пылающему камину. Кресло служит символом разделения новобрачных: героиня должна покинуть и этот едва обретенный ею очаг.

Когда князь в конце фильма кончает жизнь самоубийством, зритель снова видит пустые стулья, только теперь уже буквально на всех планах кадра. Стул ни в одном из этих кадров не имеет определенной семантики, но является вещью, которую можно моделировать светом и повторять в разных кадрах и на разных планах внутри кадра.

В одном кадре кресло словно оживает в присутствии затененной фигуры героини, стоящей у его спинки, словно эту спинку создавая, и как бы вторит движению ее падающего тела – характерный декадентский жест (от слова decadere – падать; в этом жесте предчувствие ее падения). Вот что Кулешов пишет о подобных кадрах: «Художник-живописец в своих картинах ставит наиважнейшей задачей композицию изображаемых лиц и предметов, красивые повороты и размещение фигур. Красота и выразительность отдельных линий фигуры очень часто убеждают больше, чем сложная психологическая игра» (Л. Кулешов, «Задачи чудожника в кинематографе», 1917, в [Кулешов 1979: 49]).

Вспоминается ремарка З. Кракауэра о стуле-актере: «фактически стремление кинематографистов поднять шляпы и стулья до ранга актеров никогда не исчезало. Начиная с коварных эскалаторов, непокорных кроватей и бешеных автомобилей, фигурировавших в немых комических фильмах, до крейсера в «Броненосце «Потемкин», старой буровой вышки в «Луизианской истории» и убогой кухни в «Умберто Д.» по экранам прошла длинная вереница незабываемых предметов – предметов, выступающих как герои фильмов и чуть ли не затмевающих остальных исполнителей» [Кракауэр 1974: 75].

В монументальных картинах 1910-х годов появилось довольно большое пространство, которое нужно было не только наполнить строениями и вещами (как в случае «Кабирии», отсылащем нас к давней исторической эпохи второй пунической войны), но и освоить камерой. Камера своим панорамированием или наездами доказывает, что все, что в этом фильме снято, трехмерное, «реальное» – это знак высокого качества, т.е. высокий production value. Так возникло то, что в Америке называлось «движение Кабирии», т. е. мобильная камера. Ю. Лотман и Ю. Цивьян пишут: «Глубинная (или, как говорили тогда, 'стереоскопическая') декорация поражала не только сама по себе – ее главной заслугой было освобождение камеры, актера и света» [Лотман, Цивьян 1994: 153]. Это было возможно только в кино: возникла ожив-

inslav

шая, активная вещь на первом плане, а также вещь в движении. «Возникало ощущение живого „предмета" – элемент декорации в структуре пространства занял место, прежде отводившееся актеру. Пространство, окружающее героя, зажило самостоятельной жизнью» [Лотман, Цивьян 1994: 156]

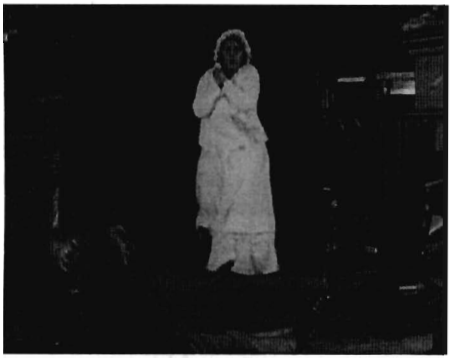
На этом фоне становится понятным утверждение Кулешова в его статье «О задачах художника в кинематографе», что «в создании павильонов раз навсегда надо забыть и отказаться от живописи красками и рисунка карандашом или углем. Художник кино пишет предметами, щитками (стенами) и светом (содружество с оператором)» («О задачах художника в кинематографе», в книге [Кулешов 1979: 47]). «Писать» подлинный киномир объемными вещами и оживлять вещи доселе «мертвые» и пассивные в мизансцене – это важный момент на пути к следующему этапу, к «освобожденной» вещи в кино.

«Освобожденная» камера Бауэра зачастую осваивает пространство вместе с героями. Так, в «Сумерках женской души» камера следует за героиней в начале фильма, так что видим ее спину, а также салон, уставленный множеством цветов, из ее перспективы. Совсем иначе пространство салона представлено в более позднем фильме Бауэра «После смерти» (1915). Извилистое движение камеры Пастроне в фильме «Кабирия» (1914) выявляло обьемность (дорогостоящую подлинность) декораций [Лотман, Цивьян 1994: 155]. Похожее находим в экранизации повести «Клара Милич» Тургенева («После смерти»), где камера показывает, как герой на шумном приеме равнодушно скользит от одного гостя к другому. Этому предшествует показ камерой не только общих видов толпы, но и столиков, рюмок, портьер, мехов, рояля, сумочек. Пространство павильонного салона огромное, но оно заполнено вещами и людьми, к которым герой совершенно безразличен, пока он не встречается с героиней (Вера Каралли) – в этот момент он садится на пустой стул, но сидит не долго и затем стремительно уходит из помещения. И в «Сумерках», и в «После смерти» героиня и герой одиноки и пытаются спрятаться в интерьере – это им не удается. Мужчина покидает салон, и женщина страдает у колонны. В дальнейшем несчастно влюбленная в героя дама кончает собой. И тут происходит интересный поворот в контексте власти вещи-знака: герой находит фотографию этой дамы и постепенно влюбляется в нее уже после ее смерти. Фильм кончается гибелью героя, который пожелал соединиться с покойной. Сюжет фильма разыгрывается между фактом отвергнутости живой (объемной) женщины и влюбленностью в плоскую фотография.

В этом исполненном виртуозной авторефлексии фильме 1915 года много вещей и растений размещены на первом плане – пальмы в какой-то момент заслоняют героя, а в более поздней сцене герой лежит в постели и на первом плане виднеется свеча, а также уже знакомый зрителю тяжелый занавес, только теперь он в узорах. Когда герой сидит за столиком, слева перед ним графин, свеча и основание лампы. На первом плане и кожаное кресло, в которое позже усядется привидение мертвой девушки-

inslav

самоубийцы. Кресло, таким образом, оживает посредством галлюцинаций героя; можно сказать, что из самой мебели, находящейся на первом плане, вырастает фантом. В конце фильма герой падает без сознания и лежит скорченный у кресла на переднем плане. Тело сливается с креслом наподобие того, как сливалась с ним тонкая рука героини в фильме «Сумерки женской души» (1913). Справа опять несколько «диковинный» архитектурный элемент: черная колонна перед пустым стулом. На заднем плане появляется встревоженная тетушка героя:



Человек за креслом («Сумерки женской души», 1913)

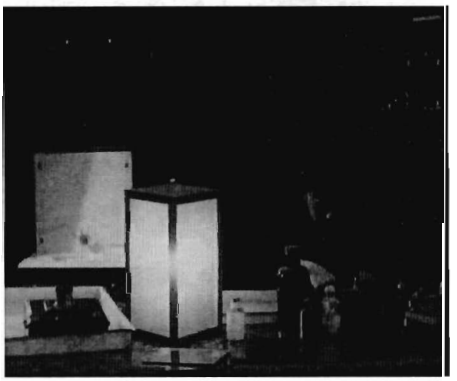
Исследовательница Алисса де Блазио [DeBlasio 2007] утверждает, что Бауэр своими «диковинками» первого плана превратил людей в бутафорию («props»). С этим можно согласиться, особенно если вспомнить, что актеры Бауэра относительно скупы на жесты, но это нельзя рассматривать как недостаток. Если на экране вещи оживают, то актеры в определенной степени должны превращаться в вещи. Кроме того превращение людей в вещи – первый шаг к авангардному мышлению, как его описывает Виктор Шкловский [Шкловский 1926]: «Иногда человек удается Эйзенштейну – это тогда, когда он понимает его, как цитату, как вещь, показывает стандартно. Хорош Барский (капитан «Потемкина») – он хорош, как пушка. Лучше люди на лестнице, но лучше всех — сама лестница».

«Душа декорации» и диковинки Бауэра в трактовке Кулешова

Интересно, что Кулешов в своей статье «О задачах художника…» (1917) упоминает именно вещи первого плана. В своем предложении «упрощенного декоративного метода» он их называет не только «символами», но и – пользуясь излюбленным словом символистов – «душой»: «Идея такой постановки основывается на первом плане, на котором и концентрируется символ, душа декорации; остальные планы уже не важны в таком павильоне – они заменяются бархатом или просто затемняются» [Кулешов 1979: 48].

inslav

Наглядным примером символа как души декорации может послужить кадр из фильма Бауэра «После смерти» (1916):



Красная лампа
(«После смерти», 1916)

Бауэровские лампы являются типичными «диковинками» – так киношники тогда называли необычные вещи в мизансцене. Громоздкая вещь на первом плане у Бауэра зрителю, наверно, казалась не такой странной, потому что подсвечивалась изнутри.

Этот таинственный объект только косвенно относится к фабуле. Можно назвать его синекдохой: видя эту лампу, зритель уже может предвидеть, что герой, освещаемый и затеняемый прожектором, станет жертвой именно оптических аппаратов и иллюзий нездешнего света. Вся трагедия именно начинается с разглядывании фотографии мертвой девушки при красном свете лампы.

Другой пример чуть диковинной лампы мы находим в конце фильма, в комнате тетушки: ее фигура дана на первом плане рядом с корзинкой с вязальными спицами, метонимическим знаком ее «домашнего» образа жизни и метафоре ее «теплого сердца»:

Тетушкина лампа рядом
с корзинкой
(«После смерти», 1916)

inslav

Три плана
(«После смерти», 1916)

В последних кадрах этого фильма ведется игра с планами, что нарушает зрительские ожидания: тетушка находится на третьем, а герой фильма в постели на втором плане. Потом – уже в галюцинациях героя – неожиданно появляется героиня-привидение на первом плане; введение первого плана, очевидно, мотивируется тем, что девушка мертвая и «после смерти» занимает то место, которое прежде занимали осветительные приборы. Девушка как бы пронизана нездешним светом.

Вещи в глубинном постранстве

В мировой истории кино считается, что так называемый deep focus cinematography, т. е. распределение предметов по глубине снимаемого кадра было изобретено Грегом Толандом (Gregg Toland), оператором фильма

inslav

«Citizen Kane» («Гражданин Кейн») в 1941 году[2]. Большая глубинная резкость – это расстояние между ближней и дальней границами пространства, измеренное вдоль оптической оси, при нахождении в пределах которого объекты находятся в фокусе. Вот известная картинка из этого фильма:

Стакан, за ним женщина, пытавшаяся совершить самоубийство («Citizen Kane», 1941)

Однако мало кто знает, что первые эксперименты с фокусом глубинной резкости можно обнаружить именно в фильмах Бауэра; русский режиссер уже в 1910-е годы осознанно работал над поэтикой глубинного фокуса в кино. Это было до расцвета кино голливудских студий, на фоне которого появилась изощренная эстетика Орсона Уэллза. Любопытно, что как раз его фильм «Гражданин Кейн» (1941) с таинственным мотивом («Rosebud») обладает символистским уклоном; это не должно удивлять, ведь фильм начинается строками из романтического стихотворения «Kubla Khan» (1798) английского поэта Кольриджа[3].

Фильмы Бауэра были созданы еще до появления советского киноавангарда, в том числе и кинокартин его помощника и ученика, центральной личности авангарда, Льва Кулешова. В своей статье «О задачах художника в кинематографе» (1917) Кулешов описывает функцию «метода Бауэра», состоящей из «глубины и стерескопичности» пространства, созданной «большим числом планов и изломов стен» [Кулешов 1979: 48].

---

[2] «Perhaps most importantly, cinematographer Gregg Toland developed a deep-focus procedure that allowed important action to be viewed in both the foreground and the extreme background of the same shot» (Vicki Botnick, http://www.fathom.com/feature/122105/index.html). Можно и учесть технологические инновации 1930–40-х годов, которые повлияли на второе «появление» глубинного фокуса: повышение контраста, уход от так называемого soft-style (где задние планы не фокусированы), господствовавшего в американском кино до конца 1930-х. Это связано с разными системами освещения (дуговые лампы времен Бауэра позволяли создавать сильный контраст, а поэтому и относительно глубокий фокус; в 1930-е более современные и практичные лампочки накаливания создавали скорее рассеянный свет). Самый актуальный обзор этой темы можно найти на сайте http://de.wikipedia.org/wiki/Deep_focus_cinematography.

[3] «В стране Ксанад благословенной / Дворец построил Кубла Хан» (Перевод К. Бальмонта).

inslav

«Сумерки женской души», 1913

Существует ли связь между глубинной мизансценой Бауэра и correspondances в духе символистов? Вторичные значения вещей внутри мизансцены не воспринимаются, пока посредством формальных приемов на них не акцентируется внимание. Это может быть освещение или внутрикадровый монтаж, а также совмещение вещи с людьми в таком виде, что вещь вдруг начинает доминировать и вести повествование. Вспомним слова Пудовкина о том, что «игра актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления. Это кинематографический монолог без слов» [Пудовкин 1955: 76]. Более того, в случае большой глубинной резкости взаимосвязь вещей внутри кадра усиливается, они могут выступать как символы и вступать в соотношения с другими вещами в том же кадре. Глубинный фокус и искусство его освещения оказываются органической частью символистской поэтики. Есть разные случаи применения этой техники. Например, камера может акцентировать зрительское внимание на том, что находится в глубинах кадра:

inslav

Или вспомним уже известный нам кадр, где на переднем плане виднеются темные силуеты цветов и мебели: возникает ощущение, что мы из этой темноты вещей тайно подсматриваем за частной жизнью, и позднее здесь действительно появляется мужчина. В фильме «После смерти» сквозь щель в двери виднеется мебель, герой, читающий книгу, и его тетушка.

Другой случай глубинного фокуса – это размещение вещи на переднем плане, что напоминает остраняющие приемы маньеризма в живописи. Находящиеся близко к зрителю вещи выступают посредниками между актерами и публикой. Особенно эффектны стеклянные вещи, вследствие своей прозрачности будто дублирующие призматический «киноглаз» камеры:

Похожий пример находим в фильме «После смерти»: на мраморном столике (на первом плане) стоит графин с жидкостью и подрагивает в ритме движений тела героя, пребывающего в состоянии отчаяния.

Американский графин
(«A Woman of Affairs», 1929)

Русский графин
(«После смерти», 1916)

inslav

Порой даже мелкие вещи задают перспективу, формируя пространство в таком виде, в каком это было бы невозможно в театре. Вот почему кино с большой глубинной резкостью больше связано с классической живописью, которая как правило основывается на иллюзии трехмерности.

Освобожденная вещь в монтаже

Бауэровско-кулешовская «диковинка» непосредственно приводит к обособлению вещи в кадре. На примере огромного кувшина в «Кабирии», который актриса едва удерживала в руках, и нарастания количества пустых стульев в картине Бауэра, видно, как вещь постепенно выдвигается вперед, стремясь занять весь кадр. Это происходит в русском кино не раньше второй половины 1910-х.

Приведу простейший пример из режиссерского дебюта Кулешова, фильма «Проект инженера Прайта» 1918 года. В этом произведении Кулешов впервые использовал вещи и объекты в чисто монтажном виде, т. е. с семантическим эффектом эллипсиса: крупный план (колокол, вокзальные часы, часы на запястии и уходящий поезд)[4] или монтажные сопоставления кадров в разных местах (фермы + смотрящие на них люди). Несколькими годами позже советская монтажная школа прославилась именно такого рода приемами, в которых вещь в кадре начинает играть важнейшую роль.

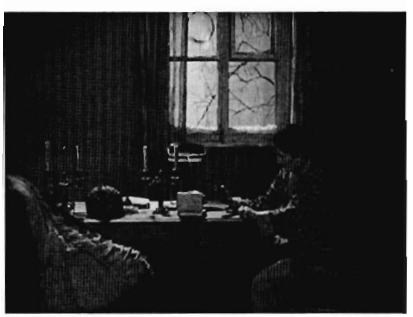
В фильме Бауэра «Сумерки женской души» есть сцена, в которой героиня что-то держит в руках (медальон или записочку?), но мы не видим, что именно, так как камера к этой маленькой вещи и не приближается, и не вырезает ее из среднего плана; зрителю предоставлено было лишь следить за мимикой актрисы.

«Сумерки женской души»: гардероб

[4] В этом первом фильме русского авангарда укрупненные вещи означают то же самое – время; только время на часах личное и колокол – это время общее, стандартное. Небольшое различие в указаниях времени означает «опоздание», что дает толчок к разным перипетиям фильма, т. е. погоням и так далее. Интерес к фактору времени в перспективе монтажа важная составная часть раннего авангарда [Drubek-Meyer 2010].

inslav

Десятилетие спустя аналогичная сцена подается уже крупным планом вещи. В межрабпомовсковом фильме «Мисс Менд» (1926) в сумочке обнаруживается карточка любовника (негодяя Чиче), только что покинувшего комнату; эффектное выявление изменения отношения героини к ее любовнику сразу становится ясным как зрителю, так и мужу, только что вошедшему в комнату. Причем стандартный реквизит вроде дамской сумочки в остро-монтажном кинематографе посредством введения крупного плана может превратиться в средство торможения, т. е. suspense:



inslav

Сначала мы видим сумочку крупным планом, недоумевая, что в ней – пистолет? яд? Развязка замедляется переходами камеры от одной вещи к другой. Наконец, сумочка раскрывается, и мы видим фотографию Чиче в круглой рамке под стеклом, которое женщина в ярости разбивает об угол стола. Растрескавшееся стекло молниеносно характеризует эмоциональное состояние женщины. Этот пример также построен на игре с изображением внутри кадра, как и в «Голодающем артисте» (1907), только тут последовательность кадров скорее помогает избежать множество мелодраматических титров и развязки с объяснением перед мужем, который сразу – как и зритель – понимает, что произошло двойное предательство.

« Убрать неработающие вещи!»[5]

Конструктивист Александр Родченко в своей статье «Художник и "материальная среда" в игровом фильме» 1927 года пишет: «У нас чаще всего отыгрываются на двух "залах", а в остальном подгоняют "барахлишко". Это – результат полной безграмотности в обращении с материалом – отсутствие культуры вещи, одного из главных факторов построения фильма». Требование аскетизма определяет некоторые практические принципы, которые обнаруживаются в авангардном кино уже много лет: стремление устранить вещи, борьба с избытком ненужных, чисто декоративных предметов.

«Каждая, даже самая ничтожная вещь, идущая для съемки, должна быть определенно необходимой, должна быть определенно использованной. В кино важно уметь убрать неработающие вещи, кино не терпит реализма "как в жизни". В жизни так много наворочено вещей, что если так снимать, то в кадре два дня не разберешься. Кино не терпит, чтобы на экране было 11 бутылок, когда пьют из двух, все равно остальных зритель не увидит. У нас же понавезут всякой бутафории, поразвесят, понавалят, а потом тачками убирают».

Интересно, что Родченко оценивает вещи главным образом с точки зрения их семантической функции, возможно и их дизайна, но совсем не думает о ремесле оператора и осветителя, о стиле и мизансценной поэтике фильма, короче говоря, о том, чем занимались Бауэр и Кулешов – оптическими качествами поверхностей, использованием вещей из прозрачных материалов в качестве переднего плана, создающего глубину и т.д. Родченко полагает, что стеклянные предметы («10 графинов и 11 бутылок») – это всего лишь «выигрышная декорация». «В кино важно умение ограничения. Кино не жизнь и не театр. В кино мы ограничены сюжетом, который развертывается. Лишнего вы не увидите, это в лучшем случае, в других – оно будет вам мешать. Из 10 графинов – в приводимом примере вы все равно запомните 4–5, зачем же остальные?»

---

[5] Благодарю Anke Hennig за указание на этот текст.

inslav

Столетие вещи в кино: От «малеванных» к цифровым задникам

В рассматриваемый период немого кино вещи вначале часто были представлены в двухмерном виде и эволюционировали от нарисованных задников к обьемным муляжам. На следующем этапе появились и настоящие вещи и примерно в то же время кино вещи могли стать символами. Последние предстают или на первом плане, или на задних планах в глубинном фокусе, который, как мы уже указывали, перекидывает мостик от кино к живописи. Вещи являются частью эстетического мира кадра, но еще и обладают таинственной связью с потусторонним миром. В модерне вещи многозначные и находятся в многоплановом пространстве. Актер начинает занимать разные позиции в отношении вещей, он может стоять и двигаться позади вещи, создавая этим «диковинку», т. е. необыкновенную вещь, которая находится именно там, где в предыдущую эпоху (или в театре) находился актер. Вещь оживает, а актер до определенной степени сам превращается в вещь. На третьем этапе появляется вещь авангардного монтажа, чаще всего крупным планом; монтажная вещь или метафорична, или метонимична, или и то и другое (вспомним сумочку с фотокарточкой).

Интересно, что в последние десятилетия в кино вернулся тот род неподлинной вещи, который уже был в раннем кино. В цифровых спецэффектах современного кино дорогостоящая архитектура создается симуляцией. Это вещи, «написанные» при помощи компьютера, – их можно назвать цифровыми задниками.

ЛИТЕРАТУРА

И. М. Pacatus 1896 – *И. М. Pacatus [М. Горький].* Беглые заметки // Нижегородский листок. 1896. 4 июля.

Короткий 1991 – *Короткий В. М.* Евгений Брауэр: предыстория кинорежиссера // Киноведческие записки. 1991. № 10.

Кракауэр 1974 – *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

Кулешов 1979 – *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы. М., 1979.

Лотман, Цивьян 1994 – *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллинн, 1994.

Пудовкин 1955 – *Пудовкин Вс.* Избранные статьи. М, 1955.

Родченко 1927 – *Родченко А.* Художник и «материальная среда» в игровом фильме // Советское кино. 1927. № 5/6.

Шкловский 1928 – *Шкловский В.* 5 фельетонов об Эйзенштейне // Шкловский В. Гамбургский счет. Л, 1928.

Balázs 2001 – *Balázs B.* Der Geist des Films. Frankfurt a. M., 2001.

DeBlasio 2007 – *DeBlasio A.* Choreographing Space, Time, and Dikovinki in the Films of Evgenii Bauer // The Russian Review. 2007. October.

Bordwell 1985 – *Bordwell D.* Deep focus cinematography // Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960. New York, 1985.

inslav

Drubek-Meyer 2008 – *Drubek-Meyer N.* „Himmlische Zeichen“: Kino-Symbolismus und symbolistisches Kino (Andrej Belyj und Evgenij Bauėr) // Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst: Festschrift für A. Hansen-Löve. München 2008.

Drubek-Meyer 2010 – *Drubek-Meyer N.* Das Kino, die Uhr und der Regen. Zur filmpoetischen Vorgeschichte von Deleuze Zeit-Bildern // Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film / Hg. N. Drubek-Meyer, Ju. Murašov. Köln; Weimar, 2010.

Hennig 2010 – Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde / Hg. A. Hennig. Hamburg, 2010.

North 2010 – *North D.* A Trip to the Moon / Le Voyage dans la Lune // Internet – http://drnorth.wordpress.com/2010/06/10/a-trip-to-the-moon-le-voyage-dans-la-lune/.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Méliès G. Le Voyage dans la Lune (F 1902).
[Vitagraph]. The Starving Artist, or Realism in Art (USA 1907).
Уральский А., Ларин Н. Трехсотлетие царствования дома Романовых (R 1913).
Бауэр Е. Сумерки женской души (R 1913).
Pastrone G. Cabiria (I 1914).
Бауэр Е. После смерти (R 1915).
Бауэр Е. Грезы (1915).
Кулешов Л. Проект инженера Прайта (R 1918).
Барнет Б., Оцеп Ф. Мисс Менд (SSSR 1926).
Brown C. A Woman of Affairs (USA 1929).
Welles O. Citizen Kane (USA 1941).

inslav

С. Бриски-Узелац
(Риека)

Семиотический концепт вещи в массовой культуре

В сегодняшнем нестабильном мире, в эпоху постмодернизма, разговор о семиотическом концепте вещи чаще всего начинается с того, как вещь репрезентирована в средствах массовой коммуникации – в рекламе. В такого рода исследованиях не ставится вопрос о вещи как таковой, а лишь о ее распознании, о создании ею системы идентификаций. Конечно, речь идет о ситуации, сложившейся в глобальном потребительском обществе, где, по словам английского социолога польского происхождения Зигмунта Баумана, «идентичностью положено обладать, где ее следует показывать, а не складировать и хранить» [Bauman 2004: 74]. Однако поскольку сегодня все выставлено на продажу, а все мы являемся потребителями в обществе потребителей, употребление / потребление отношений и идентичностей имитирует не цикл производства, а цикл потребления (от покупки вещи до ее выброса на свалку, ибо «призрак помойки всегда где-то рядом»). В соответствии с такого рода подвижкой (от производства к репрезентации) в наши дни традиционный социологический подход, в соответствии с которым изображения в средствах массовой коммуникации отражают общественную действительность, уже больше не работает. Картинки-репрезентации порождают так называемое ложное сознание массового общества. На смену социологическому подходу приходит постструктуралистское понимание медийных изображений (рекламы) как системы знаков, как текста. Их значения реализуются в интерактивном взаимодействии между реципиентом и текстом, и в этом смысле они продуктивны. Эти значения не отражают никакой заранее заданной реальности, к которой они могли бы иметь отношение, ибо и «репрезентация не является системой знаков, которая имела бы отношение к действительности, и потому нельзя ставить вопрос об их изначальной сущности»] [Cowie 1990, 113].

Таким образом, фактически речь идет об ускоренной культурной перестройке действительности: новый социокультурный механизм идентификации вещи вне ее потребительской или утилитарной функции, а также символического и экспрессивного значения, свидетельствует о том, что сама вещь (предмет потребления) стала менее значимой, чем ее функционирование и ценностное выражение в сети означиваний. Применение семиотики, которая прежде всего изучает роль знаков в жизни общества, и семиотического метода в исследовании этой «освобожденной» вещи помогают

inslav

взглянуть на вещь как на носитель информации и как на языковую единицу в знаковой системе: **знак = означающее** (изображение, звук, слово) / **означаемое** (его понятие, значение). Уже с шестидесятых годов, начиная с Ролана Барта [Barthes 1970] и вплоть до Бодрийяра [Baudrillard 1988] разворачивается дискуссия о новообретенной силе вещи, силе, которая ясно указывает, что вещи далеко не так невинны, что показал в своем знаменитом эссе о критическом анализе визуальной культуры второй половины 20 века Джон Бергер [Berger 1972]. Однако согласно Бергеру в рекламе очень важен сгусток визуальных сообщений, которые говорят не о настоящем: они часто обращены к прошлому, но еще больше – к будущему, к вещам как «объектам желания» (Adrian Forty, *Objects of Desire*, 1986). В ходе исследования потребительского обществе и разъяснения идей Вальтера Беньямина о том, что техническое развитие (прежде всего появление дешевой цветной фотографии) облегчило перевод языка (и духа) классического искусства на язык «общественных стереотипов», Бергер дал определение рекламным изображениям как визуальным знакам идентичности «свободного мира», то есть свободного западного предпринимательства. На этой «ступени развития товару удается колонизировать всю общественную жизнь. Выдвижение на первое место требований комфорта стало не просто очевидным – мы ничего больше не воспринимаем, кроме комфорта» (Debord, *Društvo spektakla*, тезис 42).

Однако вернемся к семиотическому анализу визуализации «товара» в средствах массовой коммуникации, которому в нашем западном обществе удается глобально подчинить себе весь мир. Р. Барту удалось описать отношения между вещью, местом и функцией, которые во всеобщем мире вещей и их знаков, а также идентификации анонимного потребителя поколения эры «пост-принт» (поколения молодежи, не нацеленного на чтение печатной продукции – *прим. пер.*), становятся все менее однозначными. В трудах Бодрийяра эти рассуждения получили дальнейшее развитие. Согласно Бодрийяру, современный мир погружен в пучину вещей-знаков, и это переворачивает классической тезис политической экономии, согласно которому система производства определяет систему потребления, а социальная дифференциация задается системой вещей, в которой потребитель делает свой личный выбор. В нынешнем потребительском обществе персонализация и интеграция существуют как единое целое, как «чудо системы», поскольку «стратегия желания» создает синтаксис потребления с индексированным кодом ценности. В своих исследованиях Барт показал, что поскольку потребление становится своего рода языком, можно построить парадигматику предметов одежды в системе моды. Мода – это не просто результат историко-культурных или технологических возможностей, но и система знаков, отношение означающего к означаемому, что, согласно Бодрийару, привело к формальной демократизации культурного статуса. В ситуации, когда весь мир перешел на коды и «ценность как знак», мода сделала акцент на отвлеченности кода потребления. В этой «системе дифференцирующих признаков» [Baudrillard 1988: 173] (модель как един-

inslav

ственная вещь по отношению к массовому производству вещей – серий) вещи предстают как знаки: «вещи являются категориями объектов, которые создают индивидуальность». Это обстоятельство – а именно то, что объектом потребления являются отношения между вещами (отношения между модными вещами/знаками) – только подтверждает, что потребление выступает языковой системой (*langue*), которая отличается от индивидуального акта речи (*parole*), поскольку каждый отдельный человек делает свой выбор одежды в соответствии со знаками принадлежности к тому или иному типу личности и сообщества.

Таким образом, семиотический статус произведенной в наши дни вещи в массовой культуре потребления определяется прежде всего манипуляцией знаковой функцией вещи. Массовая культура стала синонимом необузданной страсти к вещам, их не утилитарной, а знаково-коммуникационной, то есть символической ценностью. В этой культуре вещи становятся взаимозаменяемыми на виртуальном (коннотативном) уровне, поскольку в потреблении – подобно «игре означаемых» в мифологизированном сознании – они циркулируют как знаки общественного статуса. Это культура без ауры в том смысле, в каком данным понятием оперировал В.Беньямин. Она описывается технологиями воспроизводства, динамикой потребления (циклы моды, коды), то есть «самым низовым типом культуры сообщества», в которой речь идет не об освоении культурного наследия как знания, а о стремлении включиться в то или иное сообщество. Индустрия культуры, целью которой является технология, навязывает собственную идеологию и опосредует практику. Поэтому и традиционные иерархические системы культурных различий и ценностей (оппозиции высокое/низкое, элитарное/популистское, модернистское/массовое, чистое/прикладное) более не участвуют в разговоре о статусе современной культуры. Именно в таком плане следует понимать идеи Хола Фостера, который говорит о новой масс-культурной модели “nobrow”: старые “brow” (то есть, по признаку принадлежности к статусу) отличия больше не являются существенными – эта модель упраздняет борьбу аристократической культуры с низкой; она выражает новое отношение к коммерческой культуре, которая уже больше не выступает как объект презрения, а наоборот, как «источник статусности». Иными словами, новое наших дней состоит в создании культурно «одномерного общества», то есть стираются противоположности между культурной и общественной действительностью на основе уничтожения противопоставленных обществу духовных признаков высокой культуры, с помощью которых она создавала второе измерение действительности; теперь обе культуры, и высокая, и массовая, определяются кодом потребления и «циклом моды».

Мы не стали бы так охотно оперировать термином nobrow, если бы в течение многих лет не опирались на понятие интеллектуальности, введенное французскими пост-структуралистами в конце 60-х (Юлия Кристева, Ролан Барт, Жак Деррида). Это понятие акцентирует значимое противопоставление не только двух или более лингвистических текстов, но и от-

inslav

ношение между каким бы то ни было продуктом человеческой деятельности (артефактом) и языковыми или семиотическими системами (естественного языка, философии, идеологии, искусства, визуальной культуры, продуктов массовой культуры). То есть, не существует не только исходного текста, коль скоро любой текст соткан из бесчисленного числа фрагментов, фраз, схем и выражений естественного языка, но нет и оригинального текста, поскольку любой текст опирается на другие тексты культуры и в каждом новом контексте получает новые значения по сравнению с теми, которыми он изначально располагал в других текстах. Идея о существовании открытой цепочки значений в бесконечном процессе трансформаций «семиотических текстов» высветила и новую парадигму художественного артефакта: последний не выявляет мир так, как он отражается в более или менее эстетизированной или неэстетизированной означающей материи; он показывает логику, концептуализацию, интенцию или склонность к выявлению мира или продукта фантазий посредством фиктивного семиотического текста. В свое время архитектурная школа Баухауз в Германии (1919–1933) ясно показала, что дело не в том, что вещи не являются смесью различных стилей и потому их следует очистить от «ада» коннотаций или добавочных значений (орнамента!), а в том, что они являются знаками технократической культуры, в которой возникает новый универсальный код, а именно дизайн. Дизайн, который функционализмом как своим означаемым заменяет традиционное понятие стиля, превращает каждую вещь в знак, опираясь на коды социальных различий. И чтобы в этой среде универсальной семантизации наметить различие между прототипом (то есть оригиналом) и серией, следует исследовать функции вещи в системе кодов моды и знакового обмена.

Центральная стратегия современной массовой культуры, которая основана на «объекте желания», направлена на статус бренда как фиктивного семиотического текста (замечательным примером может служить *Levi's* – «*Enter the legend*»). То, что делает некоторые вещи предметом вождения, является внешним по отношению к этой вещи, то есть, это не имеет отношения к ее функциональности и утилитарности как таковым, но имеет отношение к тому, что в системе ее репрезентации указывает на механизм идентификации. Идентичность вещи основана на отношении между культурным нарративом (*back story*) и воображаемым нарративом бренда. Вместе они создают нечто вроде «матрицы», которая заменяет прежнюю «ауру» вещи (идентичность производства, места происхождения, времени покупки или способа употребления): теперь предмет может представлять себя на гораздо более абстрактном уровне и в соответствии со все нарастающим «экстазом коммуникации» современного мира. Дизайн является только одним из способов выражения визуального, в котором эстетическое и коммуникативное тесно переплетены друг с другом. И то, и другое лежит в плоскости визуальной культуры, которая парадоксальным образом основана на разрыве с историческим (эзотерическим) модернизмом. Доминирующую позицию занял такой модернизм, который более не основан на

inslav

идеологии аутентичности, чистоте принадлежности к виду искусства и автономности высокой (элитарной) культуры относительно массовой культуры (повседневности, массового производства и потребления). В противоположность тому, как для прежних защитников идеалов «высокой культуры» (франкфуртская школа) массовая культура выступает как область неаутентичного, в радикальных реализациях на исходе модернизма, а также в переходные периоды столкновения «западной» и «восточной» парадигм получают развитие такие явления частичное изменение, парафразирование, вторичный оборот в потреблении продуктов модернизма. Но на этот раз речь идет уже о концептуальных сдвигах, которые основаны на интертекстуальности, о решительной трансформации, трансгрессии и трансфигурации продуктов, ценностей и выражения высокой модернистской парадигмы в области массовой культуры и массового потребления; при этом в области элитной, эзотерической или «альтернативной» культурной продукции используются коммуникационные каналы, выразительные средства, клише, жанры и коды массовой культуры. Тем самым в процессе глобализации и коммерциализации культуры оформление вещей (дизайн) и «брендирование», то есть создании идентичности вещи, по существу слились воедино.

Между тем, в зазорах между мощными стратегиями глобализации брендов и манипулированием коллективным бессознательным в постмодернистской культуре, зарождается и нечто новое – критическое осмысление происходящего самоосознающей себя личностью. Характерным примером служит способ создания идентичности в бренде ОНО хорватского дизайнера моды Тончо Владиславича. Когда рассматривается парадигма этого нового бренда с интригующим названием ОНО, прежде всего обращает внимание на себя фантазм самого названия, его исключительно промежуточную позицию (денотат среднего рода: хорв. ono, нем. es, англ. it, рус. оно) с фиктивным набором стертых следов значений интеллектуальности различного происхождения (загадочная визуальная концентрация зеркально симметричного шрифта, автоматизированная прагмема (то есть, слово, в котором предметное и оценочное значения предстают как бы склеенными, жестко связанными – *прим. пер.*) как замещение идентификации вещью, в которой тот, кто говорит, не знает ее имени/названия, знак различения или эвфемистическое указание в разговорной речи). В авторской системе означиваний данное произведение выступает как мета-бренд, при том что реализуется как бренд в прямом смысле: то есть, продукт зарегистрирован в 1995 году и как концепт торговой марки депонирован в Хорватском агентстве авторских прав и защищен Государственным комитетом интеллектуальной собственности.

Идентичность этого авторского бренда характеризуется интертекстуальной связью различных феноменов (дизайна, культуры, нарративного, теоретического); между тем, то, что для нас интереснее всего, это особая роль фрагмента, который никогда не становится равным целому. ОНО в качестве фиктивного семиотического текста функционирует многослойно,

inslav

открыто и независимо от подписи автора, при этом формируя новый семиотический словарь, в котором на основе саморефлексии осмыслены или парафразированы различные (бинарные) культурные модели жизни (*традиционное/современное, прошлое/настоящее, рабочее/модное, мужское/женское, мануфактурное/высокотехнологическое, уникальное/серийное*). Разумеется, при этом учитывается, что концепты и механизмы/формы идентификации общественного и индивидуального сознания современного общества на этапе его переходности (транзитности) и глобализации находятся в смешанном состоянии.

Авторский концепт создания бренда опять возвращает нас к проблемам культуры nobrow и создания новой «аутентичной» идентификации, преимущественно заимствованных из арсенала медийной, массовой и потребительской культуры: «Что у вас вообще есть кроме поп-культуры, на которой лишь и основана вся ваша идентичность?», говорит Сибрук [Foster 2006: 21]. Автор бренда ОНО критически бороздит исследовательские пространства британских культурологических исследований, которым мы обязаны понятием «субверсивной культуры» (в противовес «от природы» заданной) субъекта постмодернизма: «дизайнерский субъект» потребительского общества – это «типичный гибрид культуры и маркетинга» в постиндустриальную эпоху. Не касаясь проблемы, что именно порождает культура nobrow – дух неоконсерватизма или, наоборот, демократизацию культуры, автор указывает на то обстоятельство, что «если вам не удастся создать имя бренда или buzzword'а», вы не долго продержитесь; это та современная версия «пятнадцати минут» славы, которую провозглашал Энди Уорхол» [Foster 2007: 23]. Более радикальная трактовка идеи Энди Уорхола ведет к тому, что Бодрийяр в свое время обозначил как расширение «системы ценностного обмена на целый класс знаков, форм и вещей … для нужд дизайна». Это можно обозначить также как «политэкономию знака», в которой структуры товара и знака перетекают друг в друга и циркулируют как «картины-продукты» с «разменной ценностью знака» [Baudrillard 1981: 186]. Прежнюю утопию о эмансипированной роли исторического художественного авангарда в стирании границ между искусством и жизнью сегодня взял на себя дизайн, примиряющая роль которого определяется взрывом визуальных коммуникаций и триумфальным шествием индустрии культуры. Разумеется, при этом следует принимать во внимание вообще все нарративы, которые создают наше культурное наследие, включая и нарративы брендов [Remaury: 18].

Нарратив Т. Владиславича возникает при наделении производителя именем (*brand equity*) и критического осмысления индустрии культуры в рамках «диалектики просветительства» (M. Horkheimer и Th.W. Adorno). Автора бренда ОНО повествует о дизайнерском конструкте, который посредством приведения в действие механизмов идентификации, сотканных из ретро- и переходных содержаний этой культуры материала, перекидывает мост между искусством и жизнью. Нарциссоидная логика дизайнерского проекта Владиславича выявляет диалектическое пространство свобо-

inslav

ды, зеркальный раскол между эстетическим и утилитарным, ведь именно в нем отражается «проекция креативного эго на художественный продукт» (T. Lipps). Созданные им «изображения-продукты» из коллекции ОНО не только провоцируют на теоретические размышления, но и привлекают своими аскетическими стратегиями, графической простотой сжатого знака и утонченным выбором материала. Продукция ОНО содержит рассказ о повседневной жизни конца шестидесятых годов прошлого века и связанной с нею коллективным бессознательным послевоенного поколения: здесь и архетип домашнего рабочего платья, и кухонного передника или сшитой сумки, а также футболки, которая пришла к нам из контркультуры этого времени. Помимо готового платья, здесь есть и серия графики. Для каждого из этих сегментов по отдельности, как и для всех них вместе, характерны две особенности: «конструктивный принцип» (функциональной рабочей одежды) и «культура материала» – концепт и первого, и второго, восходит к наследию русского конструктивизма и творчеству В. Татлина.

Рассказ Владиславича о встрече «повседневного стиля» с режимом логотипа и его изображениями не является общим и глобальным, не имеет отношения к нарративу капиталистического модернизма. Это особый тип нарратива переходной эпохи о «программе идентичности», которая направлена на эмоциональное освоение опыта прошедших эпох. Система означивания в этом рассказе не лишена исторической почвы, не освобождена от старых референциальных связей, но дана в контексте воспоминаний о повседневности прошлого: создается культовое «рабочее домашнее платье» определенного «практичного» фасона из материала того времени – полотняного ситца с мелким геометрическим или цветастым ритмически повторяющемся узором. Это типичная рабочая одежда домохозяйки эпохи позднего модернизма, которая воплощает предписываемую ей роль пассивной преданности дому. Своей анахроничной эстетикой это платье отрицает код женщины-соблазнительницы и связывает нас с определенным временем, но при этом авторская позиция (статус и идентичность коллекции ОНО) направлена на то, чтобы возвратить нас в современность, то есть в систему обмена ценностными знаками: это «культурное пространство великой мифической фигуры женщины определенной среды и воспитания» Владиславич нарушает посредством ленточек из светящегося серебристого материала, светоотражательной фольгой, которую в наши дни помещают на защитную одежду, с ретро-эффектом, учитывающим силу и цвет освещения в пространстве. Такого рода нарушения стиля – длинные светоотражающие ленточки или графика в виде светящихся квадратов и прямоугольных фигур, которые не централизованы, но в духе супрематизма динамически рассыпаны на матовом фоне – можно найти на всех вещах ОНО.

Матовый фон передает определенное значение и посредством материала – старательно отобраны модные, но «природные» ткани (хлопок, льняное полотно, тонкая кисея) сдержанных темных (наряду с индиго) или светлых тонов, а также ярко-красного цвета. Такого рода фоновая основа

inslav

выступает знаком постмодернистского пересечения дисциплинарных границ и подтверждает характерное для современности слияние искусства и различных прикладных художественных дисциплин, особенно дизайна. Посредством формы передается как эстетически фиктивные идеи, так и конструкция как таковая, которая основана на принципе «реальных материалов в реальном пространстве» (Татлин): индустрия прессования и обработки материи при повышенной температуре, чтобы прилепить отражающую фольгу к текстильному основанию. Однако этот простой конструктивный принцип разрушается амбивалентностью на уровне художественного восприятия: дух вещей ОНО – это не буквально отражающая среда, или не только она, но и неуловимое взаимодействие событий во времени. Эта среда активизирует чувственную визуальную память, заставляя вспомнить, в частности, живопись Джозефа Альберса с его вибрирующими границами и взаимодействиями квадратов, «контекстур», противопоставлений и пр. Но не является ли все это лишь моментом передышки и привлечения внимания к тому, что Холл Фостер называет обновлением автономного критического сознания: «Вероятно, настало время взглянуть по-новому на то, что дает чувство политической стабильности, чувство автономии в ее трансгрессии, настало время осознать историческую диалектику дисциплин и оспорить ее – настало время заново 'сотворить культурное пространство свободы'». Подобно тому, как современный дизайн в радостном ликовании приносит себя в жертву коммерциализированной культуре репрезентации, любой отдельный иконоборческий жест в рамках художественного эксперимента с субверсивным брендом становится предметом творческого осмысления и актом протеста. Эдвард Саид в свое время правомерно задался риторическим вопросом: «что такое критическое мышление, как не постоянное обращение к альтернативе?»[1] Когда бренд ОНО и его концептуальная аура («Оно» работает на нас!) не идет на сговор с капиталистическими отношениями (цикл производства/распределения/потребления), а при этом использует его стратегии и грамматику поведения, характерное фантомное означивание несуществующего в массовом потребительском производстве выступает не только альтернативой, но и протестной практикой и в механизме создания брендов функционирует наподобие вируса.

ЛИТЕРАТУРА

Bak-Mors 2005 – *Bak-Mors (Buck-Mors) S.* Svet snova i katastrofa: nestanak masovne utopije na Istoku i Zapadu. Beograd, 2005.

Barthes 1970 – *Barthes R.* Mit kao semiološki sustav // Kritika. 1970. № 4.

Barthes 1989 – *Barthes R.* Carstvo znakova, Zagreb, 1989.

Bart 1974 – *Bart (Barthes) R.* Sistem mode // Marksizam-Strukturalizam. Istorija i struktura. Beograd, 1974.

[1] Эдвард Саид (1935–2003) – американский интеллектуал, литературовед арабского происхождения – *прим. пер.*

inslav

Bauman 2004 – *Bauman Z.* Identity. Cambridge, 2004.
Baudrillard 1981 – *Baudrillard J.* For a Critique of the Political Economy of the Sign, St. Louis, 1981.
Baudrillard 1988 – *Baudrillard J.* The system of objekts // Design After Modernism. Beyond the Object / Ed. J. Thackara. London, 1988.
Bartlett 1999 – Tijelo u tranziciji / Ur. Dj. Bartlett. Zagreb, 1999.
Berger 1972 – *Berger J.* Ways of Seeing. 1972.
Forty 1986 – *Forty A.* Objects of Desire. 1986 [в русском пер.: Форти А. Объекты желания. М., 2011 – прим.пер.].
Foster 2006 – *Foster H.* Dizajn i zločin. Zagreb, 2006.
Lipovecki 1987 – *Lipovecki (Lipovetsky) J.* Doba praznine: ogledi o savremenom individualizmu. Novi Sad, 1987.
Remaury 2007 – *Remaury B.* Brands and Naratives. Brands and the Cultural Collective Unconscions. Paris, 2007.
Sudjic 2008 – *Sudjic D.* The Language of Things. London, 2008.

(перевод с хорватского)

inslav

Т. И. Чепелевская
(Москва)

Вещь из мира массовой культуры: «магниты»

Все пуговки, все блохи, все предметы что-то значат.
И неспроста одни ползут, другие скачут.
Я различаю в очертаниях неслышный разговор:
О чем-то сообщает хвост, на что-то намекает
бритвенный прибор.

(Николай Олейников. Озарение. 1932)

Коллекционирование сувенирных *магнитов* или *магнитиков* (получившее в Интернет-сообществах уже и свое определение – мемомагнетика) в последние годы стало массовым увлечением, охватившим многие страны. Примечательна история его возникновения: оно связывается с началом коммерческого производства электрических холодильников (с 1916 года), скучные белые поверхности которых буквально требовали неких оживляющих украшений. Однако первый запатентованный магнит для холодильника (1954 год, автор – Джон Е. Витлли (John E. Wheatley, штат Огайо, США) имел чисто прикладное значение: он представлял собой устройство для фиксации бумаги и всевозможных посланий. Вторым ключевым моментом стал 1973 год, когда был запатентован первый декоративный магнит (автор Уильям Циммерман (William Zimmerman), штат Теннесси, США), этот вариант мог уже использоваться для украшения любых металлических поверхностей. С этого времени можно отсчитывать начало массового увлечения магнитами, которое у многих вылилось в серьезное коллекционирование. Так, рекорд по числу собранных магнитов принадлежит Луизе Гринфарб из США, в ее коллекции 35 тысяч штук.

Увлечение данным видом собирательства вызвало и небывалое развитие производства этих сувениров: от нескольких десятков до сотен и тысяч (в период праздников и крупных спортивных мероприятий) штук. Разнообразны формы предложения. Магнитики продают практически во всех городах мира: на туристических маршрутах, на улицах городов, в сувенирных киосках, в музеях, в местах паломничества верующих (магниты с религиозной тематикой). Изменяется и культура продажи данного сувенира – от целых залежей на ярмарках до продажи коллекционных экземпляров[1]. (Некоторые из них даже содержат инструкцию по применению.)

В нашем исследовании, которое является лишь первым подступом к теме, мы рассмотрим вопросы, связанные как с определением данной формы массовой культуры, так и с проблемой особенностей ее функционирования в наши дни. Мы полагаем, что «магниты» (в начальной форме их функционирования) можно отнести к одной из разновидностей китча – это

[1] В качестве примера можно привести предложения работающей с 1995 г. дизайн-студии Артемия Лебедева – http://www.artlebedev.ru.

inslav

китч-дизайн, к которому относятся статические произведения: картины, скульптуры, сувениры, украшения, предметы одежды и т. д.). Эта малая форма наглядно демонстрирует одну из тенденций массовой культуры, а именно значительное увеличение роли визуального элемента.

Наиболее распространенными терминами для обозначения данной формы массовой культуры стали международные «магнит», «магнитик» («magnet», «magnetka») или национальные обозначения слова «магнит» как технического термина (например, в испанском – «iman» или «la calamita» – у итальянцев)[2].

В нашей стране это увлечение в последние годы привело к развитию целого направления, получившего название «мемомагнетика» („memomagnetica"). Термин придумал и ввел в обиход 9.05.2009 г. активный мемомагнетист Дмитрий Балашов, а само движение коллекционеров магнитов объединило в России два (в настоящее время зарегистрированных) Интернет-сообщества: первое – на базе «Живого журнала» (сайт Magnitiki.ru) насчитывает 473 члена; второе – «Популярная мемомагнетика» – имеет черты более элитного объединения (всего 72 человека)[3]. Упоминаний, касающихся магнитов (в основном на английском языке), достаточно много в книгах, тысячи в СМИ, сотни ссылок в Интернете; активно действуют форумы. Есть и публикации на русском языке, как в периодике, так и в Интернет-изданиях[4]. Так, в Википедии отмечается, что это «не просто магнитики, а культовый фетиш западного обывателя, одно из ноу-хау общества потребления, значимый объект современной западной культуры».

Но есть и тревожные сообщения – статья из журнала «Heart Rate» («Ритм сердца»), посвященная результатам исследований швейцарских ученых из Университетской клиники Цюриха, проанализировавших влияние магнитов на 70 кардиологических пациентах. В ней содержится предупреждение о вреде контакта сердечных больных с магнитами на холодильниках, особенно тех, которые сделаны из неодима (вернее, его серебристого цвета сплава с железом и бором): они могут значительно повлиять на работу сердечных кардиостимуляторов.

И все же магниты прочно вошли в жизнь многих людей: как забавная игрушка, как средство обучения, как памятный сувенир. В статье 2009 года Елены Скульской о венском музыкальном фестивале Моцарта в эстонской интернет-газете «Postimees.ru»[5] перечисляются разные виды магнитиков («в виде крошечных скрипок с полным струнным обмундированием или нотного листа с отрывком из Моцарта»), которые, по мнению автора ста-

---

[2] Слово «le calamite», например, стоит рядом с обозначением «magnete» в словенском приморском городке Пиране на границе с Италией.

[3] Сведения даны на сентябрь 2010 г.

4 В качестве примера можно привести статью-интервью с Николаем Филатовым, одним из энтузиастов движения под названием «Магнитное притяжение» в сентябрьском номере газеты «Мой район»за 2009 г.; другой пример – статья Влады Щитовой под тем же названием в Интернет-газете «От заката до рассвета» (24.01.2011).

[5] См. http://rus.postimees.ru.

inslav

тьи, наряду с другими сувенирами (бюсты композитора, карманные рояли, гусиные перья, сахарницы с его профилем) развивали вкус и культуру, создавали необычайно домашнюю атмосферу музыкального праздника. Есть свидетельства и более серьезного признания магнитиков: в другой публикации этой же газеты (от 25.05.2009) говорится о фестивале эстонских музеев в Нарве, на котором в номинации «Музейный сувенир Эстонии» (было представлено 70 сувениров из 33 музеев) победил магнит на холодильник, запечатлевший лапы кота, жившего в XIII веке – экспонат Тартуского музея. Есть и довольно курьезные сообщения: «КП-Владимир», сообщая о премьере «Евгения Онегина» на сцене местного театра, отметила, что дуэль между Онегиным и Ленским проходила с помощью магнитов (актеры подбрасывали их вверх, и те, склеиваясь, издавали щелчки, которые напоминали выстрелы).

Однако более серьезные вопросы, касающиеся причин возникновения и особенностей развития и трансформирования этой формы массовой культуры на современном этапе, поднимаются крайне редко.

Так, один из коллекционеров магнитов, Андрей Елшин, на своем сайте (в мае 2009 г.) пишет о 3 причинах развития «магнитомании». Он выделяет: *прагматическую* – стремление и необходимость скрыть появление мелких дефектов на белом фоне холодильника; *житейскую* – необходимость оставлять сообщения для членов семьи в записках; *эстетическую* – связанную с желанием придать индивидуальный характер кухонному интерьеру.

У производителей магнитов сложился свой взгляд на эту форму массовой культуры. По данным маркетинговых исследований, рекламный магнит является одним из самых эффективных рекламных носителей для таких отраслей, как рекламный бизнес, образовательные услуги, продажа продуктов питания, медицина, фармацевтический бизнес.

Коллекционеры, в свою очередь, преследуют другие цели: перечень tag'ов, т. е. рубрик сайта одного из сообществ, включающий 20 позиций, свидетельствует о стремлении его организаторов содействовать *сбору информации* и *организации контактов* внутри сообщества. Для начинающих коллекционеров и опытных членов сообщества предлагаются следующие рубрики: «В мире магнитов», «Взаимовыручка», «Встречи», «Дела житейские», «Кампании», «Магнит с человеческим лицом», «В десятке» (представление 10 наиболее значимых с точки зрения собирателя магнитов). Организаторы сайта также создают условия для *обмена* (этому служат рубрики: «Альбомы», «Каталоги» и др.) и для *творчества* (рубрики: «Магнитное творчество», «Авторский магнит», «Конкурс», «Магнит месяца и др.) Следует отметить, что рубрики «Альбомы» и «Каталоги» уже свидетельствуют о работе по классификации коллекций, разделению на типы и серии.

В качестве примера можно привести краткий перечень каталога серий магнитов для членов сообщества мемомагнетики в «Живом Журнале»: «Архитектура», «Человечки (национальные)», «Кружки и амфоры», «Тарелочки», «Часики», «Географические виды из полистоуна», «Географиче-

inslav

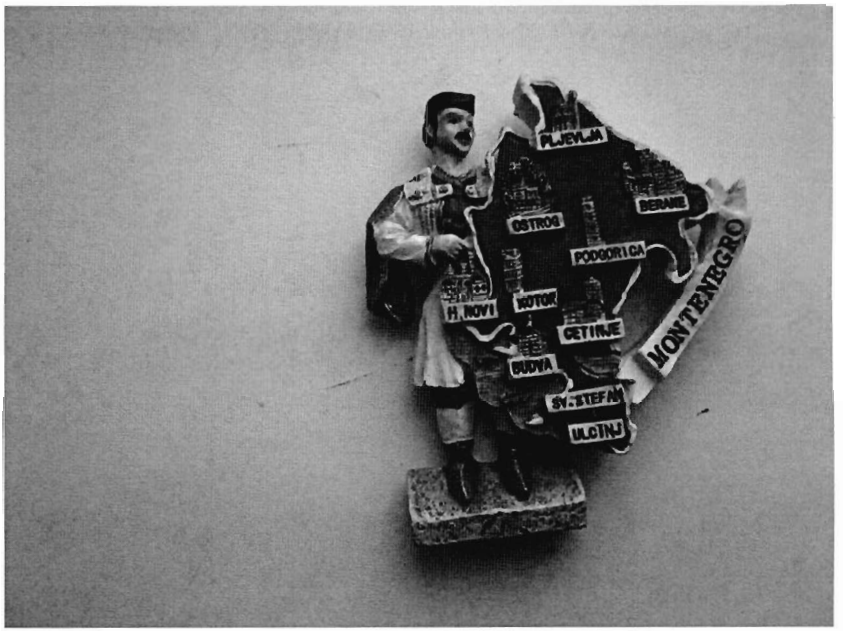


Рис. 1

Рис. 2

inslav

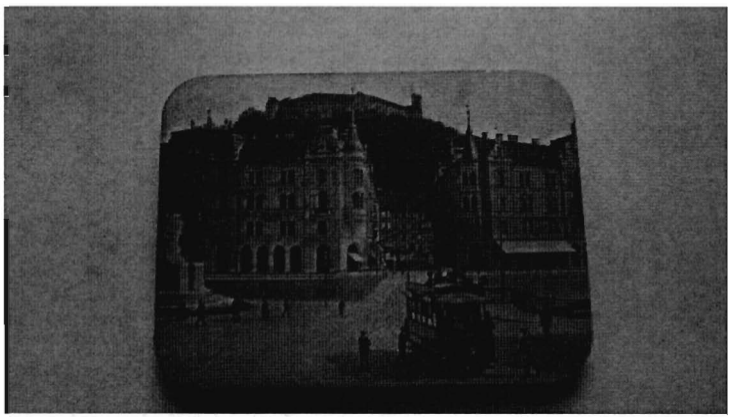


Рис. 3

Рис. 4

Рис. 5

inslav

Рис. 6

inslav

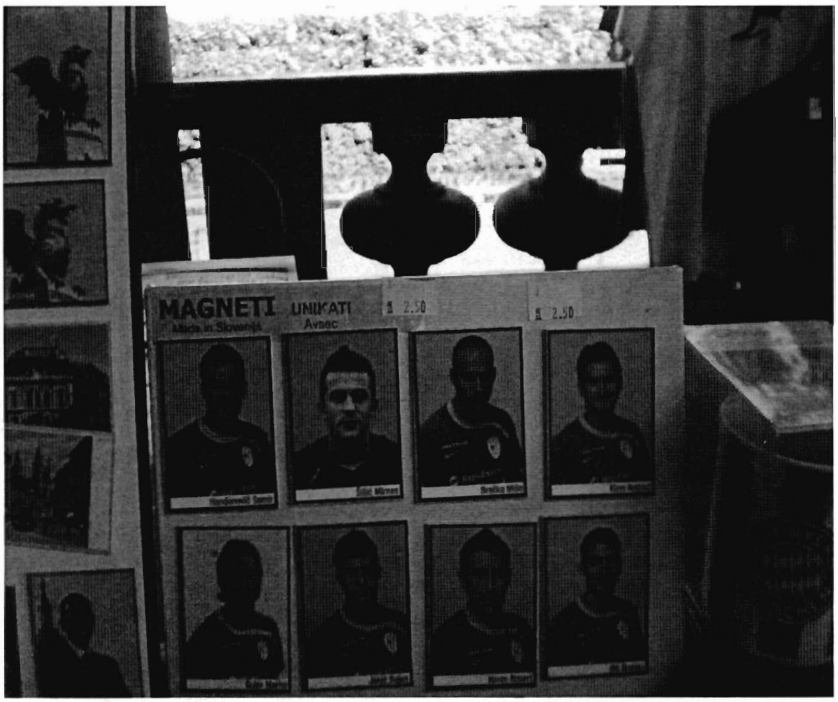


Рис. 7

Рис. 8

inslav

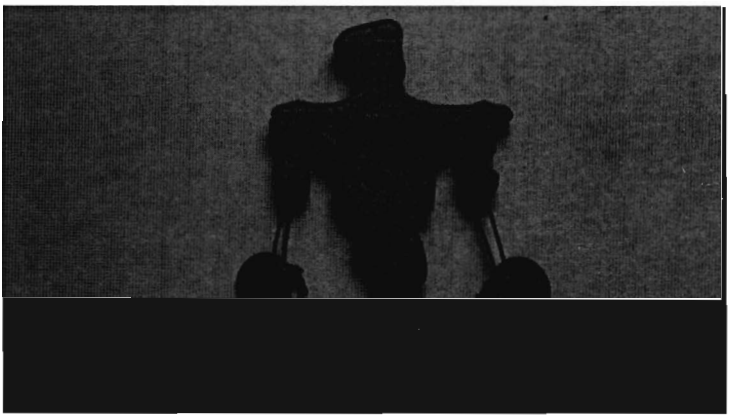


Рис. 9

Рис. 10

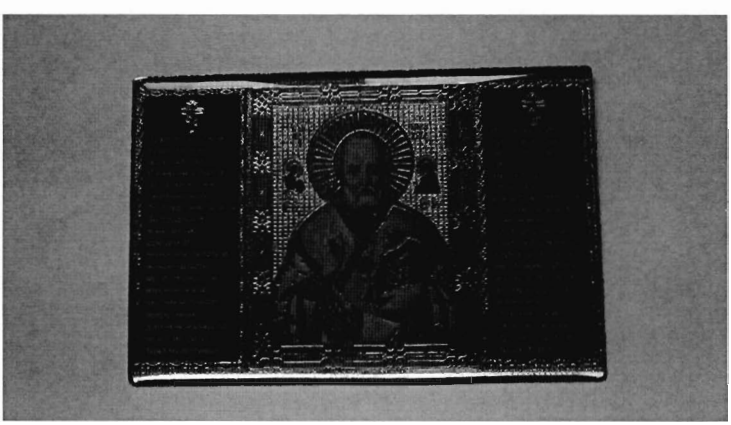


Рис. 11

inslav

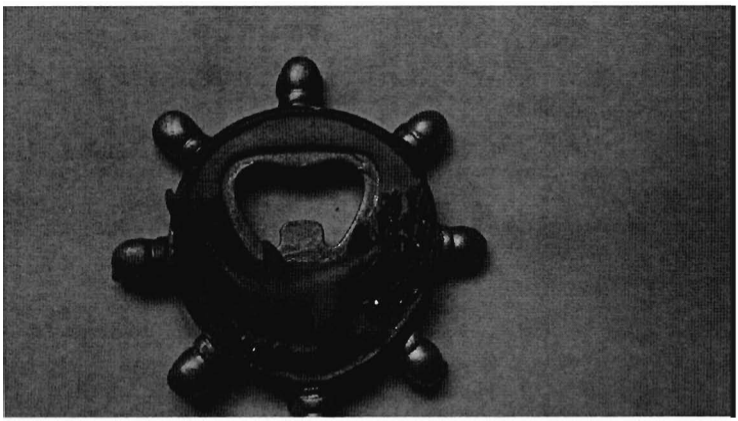


Рис. 12

Рис. 13

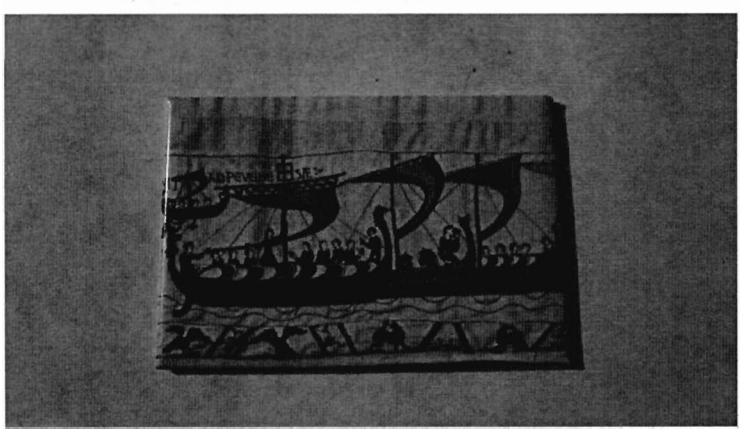


Рис. 14

inslav

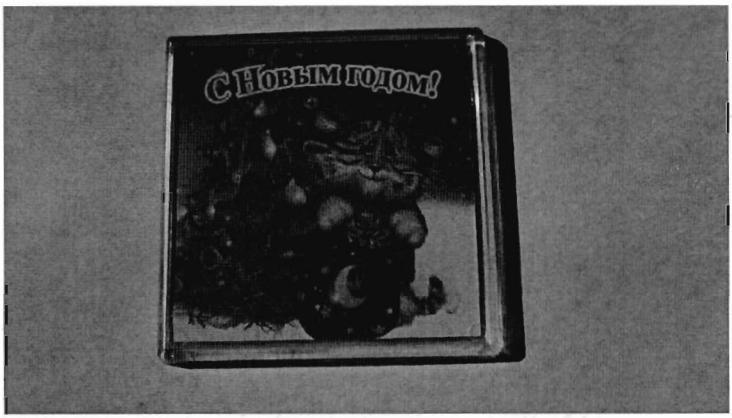


Рис. 15

Рис. 16

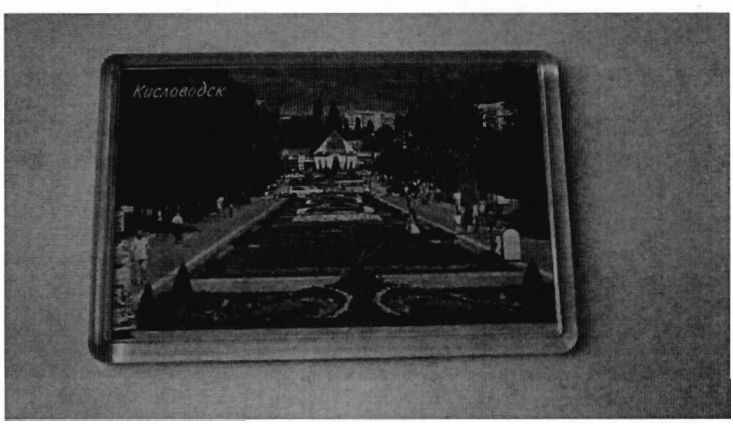


Рис. 17

inslav

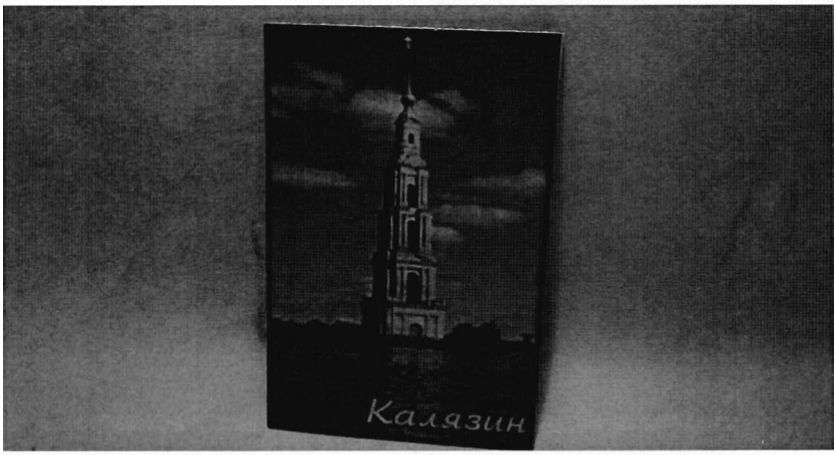


Рис. 18

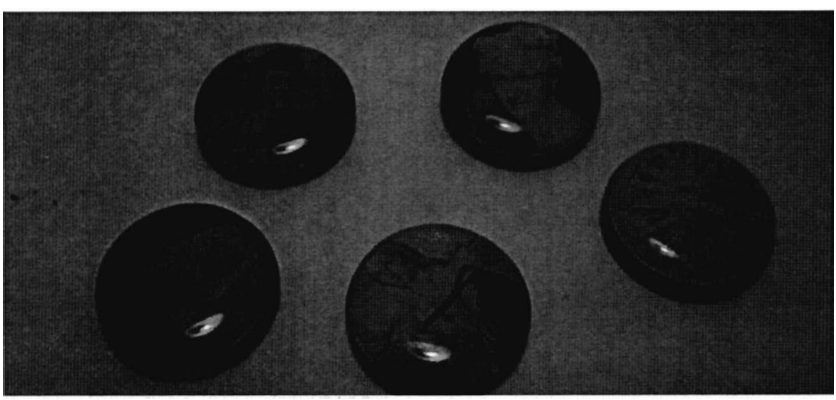


Рис. 19

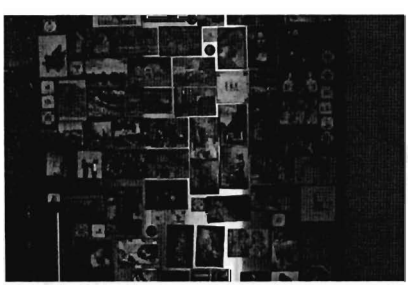


Рис. 20

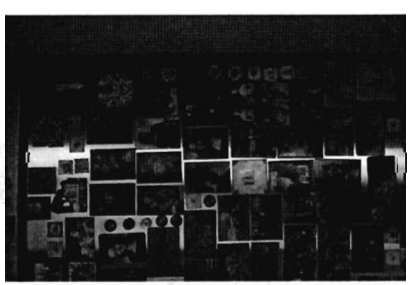


Рис. 21

inslav

ские карты», «Ретро-магниты», «Кошки» и др. В данном случае перед нами попытка классификации наиболее востребованных сюжетов для начинающих коллекционеров, вступающих в сообщество. Некоторые фирмы, специализирующиеся на изготовлении авторских магнитов, предлагают и более узкую рубрикацию: «Флаги всех стран», «Гербы стран», «Аэропорты мира», «Золотое кольцо России», «Подарки для инопланетян», «Города Подмосковья». В магнитомарафон все больше включаются и регионы России, предлагающие свою продукцию (это прекрасно отражают развалы «Вернисажа» в Измайлово).

Таким образом, благодаря мемомагнетике расширились контакты и связи людей самых разных социальных групп. Проводятся экспресс-опросы с целью получить представление об отношении к новому увлечению и явлению культуры, происходит обмен новой информацией и опытом по изготовлению авторских магнитов. В 2008 году во Львове (по инициативе местного жителя Олеся Возницы) был открыт первый Музей магнитиков, где наряду с самыми разными образцами предлагается и перечень возможных материалов, необходимых для создания своих собственных магнитов. Иными словами, очевидно, что параллельно промышленному производству магнитов для рекламы развивается целое направление изготовления магнитов авторского исполнения, причем тематика их выходит далеко за рамки чисто рекламного характера.

Есть все основания признать, что на протяжении последних лет эта форма массовой культуры постепенно наполнялась новым содержанием, обретая новые функции, среди которых наряду с рекламной активизируются информационная, обучающая, культурно-просветительская функции. Последняя во многом связана с вопросом генезиса формы магнита, который принял эстафету от значка и открытки (сюда можно добавить и марки), плодотворно работавших на благо сохранения культурной памяти. Магниты значительно расширили и поле индивидуального творчества для разработчиков идеи, как в плане создания отдельных экземпляров, так и в плане формирования целых коллекций. В свою очередь, сами коллекции дают импульс для творчества нового типа. Так, в сообществе ЖЖ возникло течение создания историй, выстроенных по образцу комиксов и имеющих все признаки «художественного нарратива» («История любви» и «История семьи»)[6].

Остановлюсь на собственных наблюдениях над тенденциями развития этой формы массовой культуры, в первую очередь в России (с привлечением материала из славянских стран).

1. Долгое время доминирующими были игровые и обучающие магниты: магниты-игрушки, магниты с изображениями цветов, животных, обитателей морей (в приморских и курортных городах). Но есть и магниты с юмористическим подтекстом: «На удачу», «Оберег от кризиса» (рис. 9) и др.

---

[6] Дата обращения на сайт «Мемомагнетика» – сентябрь 2010 г.

inslav

2. Не менее популярны магниты с географической тематикой (страны, города), причем в личных коллекциях доминируют изображения родного города и тех мест, где человек был или куда стремится.

3. Успешно развивается в последние годы так наз. «искусствоведческое» направление «магниты из мира искусства». Воссоздающие хорошо известные картины магниты, серии, посвященные определенной выставке, выполняют одновременно и информационную, и рекламную, и культурно-просветительскую роль. Крупные музеи и галереи, отвечая на возросший интерес любителей и искусствоведов, создают магниты-загадки с изображением части известного полотна, тем самым провоцируя коллекционеров искать недостающие части. Например, фрагмент фрески плафона Сикстинской капеллы «Сотворение Адама» Микеланджело (рис. 13), «Уста истины» из римской церкви Санта-Мария-ин-Космедин или серия магнитов-значков с изображением известных картин выдающихся мастеров (Тициан, Караваджо, Рафаэль – рис. 19), позволяющая устроить викторину для своих гостей.

Особо хочется выделить наметившееся в последние годы активное использование «магнитов» для тиражирования религиозных сюжетов: это изображения храмов (Христа Спасителя в Москве и Казанского собора в Петербурге, а также других известных и малоизвестных святынь русской провинции). При этом отчетлива тенденция к постепенному выделению храмовых изображений из городского пейзажа: они становятся самостоятельными объектами, организующими изобразительное поле магнита. Все чаще в местах паломничества и на специальных ярмарках появляются магниты, на которых представлены изображения святых, почитаемых икон (рис. 11), Святого семейства[7]. Примечательно, что это направление также демонстрирует тяготение к авторским работам, что характерно для разных стран[8]. Думается, что здесь можно говорить о процессе актуализации духовной культуры благодаря использованию форм культуры массовой.

Что же несут в себе магниты как тексты культуры? «Все тексты культуры, – пишет Л. А. Софронова, – вне зависимости от особенностей их художественной формы, строятся на основе ценностных категорий, которыми являются человек, пространство, время» [Софронова 2008: 4]. Если рассмотреть тематическое поле магнитов как текстов культуры в плоскости этих важнейших категорий, можно обнаружить следующее.

В первую категорию («Человек») попадают изображения наиболее значимых и хорошо узнаваемых деятелей культуры и политики, представленные во временной перспективе (Лев Толстой, Моцарт, Вук Караджич

---

[7] В Москве большой выбор предлагается на Православной ярмарке на ВДНХ, на «Вернисаже» в Измайлово; в Словении, например, магниты с изображением местных святых продаются рядом с другими магнитами (рис. 6).

[8] В качестве примера можно привести авторский магнит, посвященный Валааму. В Любляне, в фондах Национальной библиотеки Словении (NUK) хранятся 2 серии авторских магнитов под названием «Ноев ковчег» и «Мое первое Рождество»).

inslav

(рис. 16), словенский поэт-романтик Франце Прешерн, русские правители от Петра I до Ельцина и современных руководителей нашего государства, а также президент США и лица популярных в разных странах футбольных или других спортивных команд (рис. 7). В ироническом, игровом плане могут быть представлены самые неожиданные персонажи (например, магнит с изображением памятника слесарю Степану из Омска, изображение английского «бобби»). Все чаще появляются магниты с изображением людей в национальной одежде (рис. 1, 2) – своеобразный вызов процессам европейской глобализации.

«Пространство» представлено на магнитах сюжетами из области архитектуры и ландшафтной тематикой. Эти изображения, как правило, сжаты, сконцентрированы, но почти всегда имеют национально окрашенный или национально идентификационный характер. Так, для Словении выделены главные точки национального ландшафта: гора Триглав, белый храм на холме и козолцы для сушки сена и т. д.; для Македонии своеобразным символом становится магнит «Охрид»; Украина представлена изображением Золотых ворот; магнит под названием «Голландия» изображает ветряную мельницу на фоне цветущих тюльпанов и т. д.

Предметы, наполняющие это пространство или самостоятельно организующие его, выбираются и изображаются как своеобразные знаки-символы, часто подчеркивающие национальную или региональную принадлежность (тульский самовар, матрешка, штурвал как символ приморского города Владивостока (рис. 12), опанок жителей Балкан (рис. 8), голландский башмачок или русские лапти, знаменитый ковер из города Байё (рис. 14) в Нормандии, посвященный походу Вильгельма Завоевателя в XI веке. Довольно много символических изображений из мира архитектуры (Эйфелева башня, Кремль и т. п.).

Дальнейшее исследование данной темы может дать интересные результаты и в смысле изучения и сравнения материала, из которого изготавливаются тиражируемые и авторские магниты; более скрупулезной и четкой может быть и классификация магнитов по темам, направлениям, сюжетам. Но уже предварительное рассмотрение этого явления массовой культуры в историко-культурном аспекте позволяет подвести некоторые промежуточные итоги.

Многообразие тем и мотивов, образов и ситуаций, которые становятся основой изобразительного полотна магнита, дает основание говорить о том, что наряду с чисто утилитарными функциями (фиксация сообщений) магниты начинают обретать черты художественного феномена в обыденной культуре с целым набором функций (рекламная, культурно-просветительская, национально-идентифицирующая, обучающая, игровая и др.). Вместе с тем развивающееся коллекционирование сувенирных магнитов, которое способствует не только массовому тиражированию популярных сюжетов, но и развитию производства авторских экземпляров (магниты на заказ), придает этой форме массовой культуры характер уникальности, аутентич-

inslav

ности. И в этом случае можно говорить о возможном перемещении данной формы с одного уровня культуры на другой. Иными словами, реалии современной культуры демонстрируют необычную ситуацию некоего «смыкания» элитарной культуры и культуры китча.

Несомненно, велика коммуникативная функция магнитов, соединяющих самых разных людей в сообщества в рамках движения мемомагнетики. Не менее интересен опыт индивидуального творчества («истории в магнитах» членов Интернет-сообщества «Мемомагнетика» в ЖЖ).

Магнит, как и любая другая вещь, аккумулирует в себе память. Через связь со значком, открыткой, маркой, картиной эта вещь «транслирует прошлое в настоящее»[9]. И в этом, на наш взгляд, одна из причин ее популярности. Думается, что магниты, уже занявшие прочное место в культурном пространстве настоящего времени, могут стать мерой этого времени (как орнамент, модели автомобилей и т. д.).

Данный тип вещи работает и в рамках оппозиции профанный / сакральный, когда буквально на наших глазах увеличивается число сюжетов на изображениях магнитов с религиозной тематикой, возможно, вытесняя или заменяя мотивы, связанные с политикой. С одной стороны, магниты с религиозной, в основном христианской тематикой не только тиражируются, но и создаются на заказ малыми тиражами (известные иконы, изображения святых с клеймами или текстом молитвы). С другой стороны, портреты политических деятелей, совмещения фотографий провокативного характера (Путин, Ленин, Маркс), что было популярно в 1990-е годы, теперь составляют лишь небольшую группу магнитов, а для коллекционеров не обладают исключительной ценностью. Это приводит нас к мысли, что через вещь как элемент микромира мы выходим на осмысление макромира, тех процессов, которые в нем происходят в настоящий момент и которые свидетельствуют о явной деполитизации общества, изменении его нравственного состояния.

ЛИТЕРАТУРА

Софронова 2008 – *Софронова Л. А.* Введение // Категории и концерты славянской культуры: Труды отдела истории культуры / Отв. ред. Л. А. Софронова. М., 2008.

[9] Наряду с магнитами-открытками, изображающими современные сюжеты и ландшафты, в последнее время заметно увеличилось количество воспроизводимых ретро-открыток.

inslav

Приложение

Н.Е. Ерохин
(Ростов-на-Дону)

Жизнь вещей

Мысли о жизни вещей пришли ко мне на склоне лет, когда из моей собственной жизни ушли события, а их место заняла рассудочная повседневность.

Я всегда считал, что у меня исключительно хорошая память, и я помню все, что со мной было и людей, которые были при этом «было».

И стал я однажды как громом пораженный, когда вдруг обнаружил, что мучительно не могу вспомнить, кто это разговаривает со мной при случайной, этак, лет через двадцать, встрече. В другой раз я не мог совместить образ человека, которого помнил, с тем, что стоит сейчас передо мной – выцветший, до донышка понятный и потому неинтересный.

Хотя случались, да, случались необъяснимые мгновения, понятые мною как бессмертная жизнь людей в некоем универсальном и всеобщем смысле...

Неужели то же самое происходит и с жизнью вещей?

На моем письменном столе – две вещи. Черепаховый нож для разрезания бумаг, для слипшихся в книге страниц и наливная авторучка китайского производства со сломанным пером. В моей сумке — школьный футляр со змейкой для ручки и карандаша, а мною приспособленный под очки. В моем платяном шкафу – кожаный, с двумя язычками, офицерский ремень, приспособленный мною под широкие шлицы джинсовых штанов.

Это все, что осталось от моей когда-то большой, полной замыслов и надежд, семьи. Нож – от тещи, доставшийся ей по наследству, ручка – от жены, ремень – от сына-курсанта. Никого из них на этой земле нет уже. Остались только эти вещи, которые теперь вместе со мной проживают их жизнь, оживляя память.

В наших тогдашних семьях много чего было интересного. И все как-то растворилось, разошлось, исчезло. Осталось только это – нож, футляр, ремень, сломанная авторучка. И меня не отпускают заботы – или желания? – заштопать обносившийся край футляра; найти место, где могут вставить в допотопную ручку – «таких у нас нет, лет тридцать, как нет» – допотопное перо – мейд ин чайна.

Вещи, точно, как люди, живут, стареют, умирают. Одной смертью, произошедшей на моих глазах, я был потрясен до самых глубин души моей.

inslav

Умерло то, что по моим представлениям смерти неподвластно. Умерла библиотека.

Смерть книг переживается ничуть не легче, чем смерть человеческая. А, может, даже тяжелее. Смерть человека, как ни тяжело это сознавать, все-таки, естественна. Смерть книг – противоестественна. Потому, как прожитые книгой годы не уменьшают – как в случае с человеком – ее значение, а напротив, увеличивают, придавая книге сокровенный, сакральный смысл существования в вечности.

А в чем-то жизнь вещей поразительно похожа на жизнь людей. Например, окружение. В молодые годы возле тебя много людей, вещей – дорогих по стоимости, значению, чувству.

В зрелые годы и тех и других становится куда как меньше, а в старости, дай Бог, если около останется один друг, одна книга, думаю, что это будет Библия, еще один-два человека, которые не раздражают, не тяготят тебя; одна-две вещи, которые не просто живут вместе с тобой, а становятся тобой.

По характеру я человек привязчивый, если буду умирать в здравом уме и в памяти, попрошу, чтобы положили рядом со мной авторучку, футляр с очками, поясной ремень, берестяную книжную закладку, привезенную мне в подарок женой из Пскова. Ну, может, еще что успеет добавиться от ныне проживаемых лет. Не знаю.

* * *

Хотя по части реликвий судьба меня не обошла. Есть и у меня реликвия. Старинное чугунное каслинское литьё работы мастера Молина, что литой надписью удостоверено. И дата стоит: тысяча восемьсот пятидесятый год. Стало быть, отлито в царствование Николая Первого, так что, вполне возможно, что мастеру этому почтительно руку пожимали, поздравляли с удачей Клодт или Лансере...

История тут такая. В тысяча девятьсот тридцать втором году в стране начато было строительство двухсот — не меньше – военных заводов, среди которых не последнее место занимал воронежский авиационный. Вскоре заводчане уже не только клепали цельнометаллические самолётные тушки, а и забавлялись новыми и здоровыми молодецкими играми: стрельбой, футболом – «волитболом». Особенно хорошо стрельба получалась. И захотелось стрелкам-забиякам кубок заиметь. Да так захотелось, что решились они поехать к Клименту Ефремовичу, самому маршалу Ворошилову, чьё гордое имя молодой завод носил. Поехать и прямо по-рабочему, попростому, но смело и бесхитростно сказать: «Да что же это такое деется-то, дорогой Климент Ефремыч, завод такое имя носит, а для стрелков ворошиловских и кубка заваляшего нету!? Нехорошо получается, дорогой ты наш и горячо любимый красный маршал!»

Ворошилов ворошиловских стрелков принял, обласкал по-отечески, домой к себе пригласил. Дома распахнул кладовку – проняло, видно – берите, орлы, всё, что ни глянется.

inslav

Орлам глянулась на пуд с лишком чугунная скульптура, где мужики уж больно здорово боролись. Глянулась вещица, ничего не скажешь, необыкновенная. На сложно изукрашенном постаменте-арене сошлись в смертельной схватке бойцы-гладиаторы. Простоволосые, в лёгких развевающихся плащах через плечо брошенных, в руках – короткие римские мечи. Кто кого? Один должен умереть.

Физкультурники приладили к скульптуре медную табличку «Спортсменам завода им. К.Е. Ворошилова – маршал К.Е. Ворошилов» (дата, подпись).

Вместе с заводом кубок прошёл всеми дорогами военного и послевоенного лихолетья, пока не пал, вместе с верстаками, тележками и стремянками, под ударами нового времени. Называлось это время реконструкцией завода.

Гладиаторов я отыскал на заводской свалке, притащил домой. Мать, и без того с тревогой поглядывавшая на сына, совсем потерялась, когда в дом пришли вежливые культурные люди из большого музея, предлагали хорошие деньги за железяку, которую она никак и ни к какому делу приспособить не могла.

С тех пор я с гладиаторами не расставался. Менял города, квартиры, жён, но с ними, борцами, при любых дележах, оставался вместе. Конечно, вещица эта не для пролетарских хором судьбой была предназначена. Стоять бы ей в высоком, узком простенке между двумя стрельчатыми окнами на подставке из благородного камня. Чтобы ничто её не заслоняло, и она видна была из любой точки большого, светлого, просторного зала. Иногда я, как живую, видит такую картину: ясноглазый мальчик в белой рубашечке, с пышным бантом под подбородком, радостно рассказывает кому-то, что это молинское диво папенька привез с кыштымской ярмарки, когда его ещё и на свете-то не было. А сколько он себя помнит, она вот здесь, как стояла, так и стоит...

Когда рухнул этот мир? В какие времена? Вихри каких войн разметали эти идиллии? Где вы теперь, кто из поколения в поколение завещал эту реликвию по праву родства и наследства, пока не заточили её в маршальскую кладовку? Изысканную, тончайшего мастерства, работу – в смертельном поединке схватились два юных, прекрасных тела. Нескончаемый и абсолютно неясный – кто кого? – поединок.

Реликвия? Да, реликвия. Чья? Ну, теперь уже и моя, Ефимова, реликвия. Уже по одному тому, что я люблю её, а человек – сказано – это то, что он любит. Потому и любит, что он сам и есть часть этой вещи. С этой точки зрения, реликвия, точно, моя, ефимовская.

У вещей, как и у людей, может быть и незавидная посмертная судьба. Взять, к примеру, мавзолей. Каково это лежать мертвецу на виду у всех? Глазеют, рассматривают, подмечают, где подгнивает, чем пованивает, обсуждают, принюхиваются... Исчадие адское, ужас!

Нечто подобное я чувствую, заходя в музей писателя. Ну, книги, журналы, записки, афиши, портреты, фотографии – это одно. Но, вот, ведут

inslav

тебя, ротозея, в родительскую спальню, где зачиналось гениальное дитя. Но ты же понимаешь – что гениальное, что заурядное человеческое дитя зачинается одним и тем же способом. На стене фотография родителей писателя – рано постаревшие, с поджатыми губами, лица. И тебе становится неловко, словно подсматриваешь через дверную щелку...

Я догадываюсь, что мир людей и мир вещей сводимы в точку. Они и живут, и умирают, и в памяти продолжают жить, примерно, одинаково. Только и разницы, что человек может рассказать о своем мире, описать его.

Впрочем, что это я? Мне ли не знать, что мир вещей бывает – да что бывает, почти всегда! – куда как красноречивее и убедительнее мира людей.

И зря я водоразделы возвожу. Надо ведь только достоверно узнать, рассказывают ли вещи друг другу что-то о нас, людях? О наших привычках, чувствах, переживаниях, мечтаниях?

Рассказывают, – говорите?

Вот и я думаю, что рассказывают.

Рассказывайте и живете вечно, вещи, потому что вы – это мы и есть. И никак иначе. Вы – это мы. Ну, и наоборот, конечно. Мы – это вы.

Подпись – ваши люди.

inslav

В сборнике рассматриваются многообразные проявления концепта 'вещь' в жизни человека и его место в картине мира славянских народов. Исследование знаковой природы вещи и функций мотива в «тексте» культуры реализовано на разнообразном материале – языка, литературы, искусства, исторического сознания, народных обычаев и верований, а также в широком хронологическом диапазоне (от позднего средневековья до современности).

inslav