

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ЛЮДИ, ЛЬВЫ, ОРЛЫ, КУРОПАТКИ...

❖ ❖ ❖

Антропоморфные
и зооморфные
репрезентации наций
и государств
в славянском культурном
дискурсе

МОСКВА
2020

УДК 314/316
ББК 70/79(4)
Л93

*Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН*

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

д.и.н. *М. В. Лескинен*,
д.ф.н. *Е. А. Яблоков*

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

д-р культурологии, к.г.н. *Д. Н. Замятин*,
к.ф.н. *Д. К. Поляков*

**ЛЮДИ, ЛЬВЫ, ОРЛЫ, КУРОПАТКИ... Антропоморфные
и зооморфные репрезентации наций и государств в славян-
ском культурном дискурсе.** Сб. науч. статей / Ред. М. В. Лески-
нен, Е. А. Яблоков. — М.: Институт славяноведения РАН, 2020. —
308 с.: ил.

ISBN 978-5-7576-0441-1

DOI 10.31168/0441-1

Сборник посвящен истории формирования персонификаций и обобщенных образов народов в ходе конструирования национальных «воображаемых сообществ». На широком материале и методами различных дисциплин рассмотрена историческая эволюция таких зооморфных воплощений наций, как орел (в польской патриотической поэзии первой трети XIX в.), сокол (в южно-славянских и чешской культурах XIX в.), грифон (в процессе формирования кашубской этнокультурной идентичности). Проанализированы анималистические национальные репрезентации в эстонской карикатуре межвоенного двадцатилетия XX в., функционирование аллегории медведя как символа России в современной российской сувенирной продукции. На примере пара- и метагеральдических изображений искусства XX в. показано своеобразие зооморфной символики в польской и советской культурах. Реконструирована трансформация вербального и визуального образов России-Матушки в отечественных персонификациях русскости XIX в. Представлена эволюция образов этнических «своих» и «чужих» в карикатурах словенской периодики XIX–XX вв. и на страницах российского журнала «Новый Сатирикон» (1914–1918).

УДК 314/316
ББК 70/79(4)

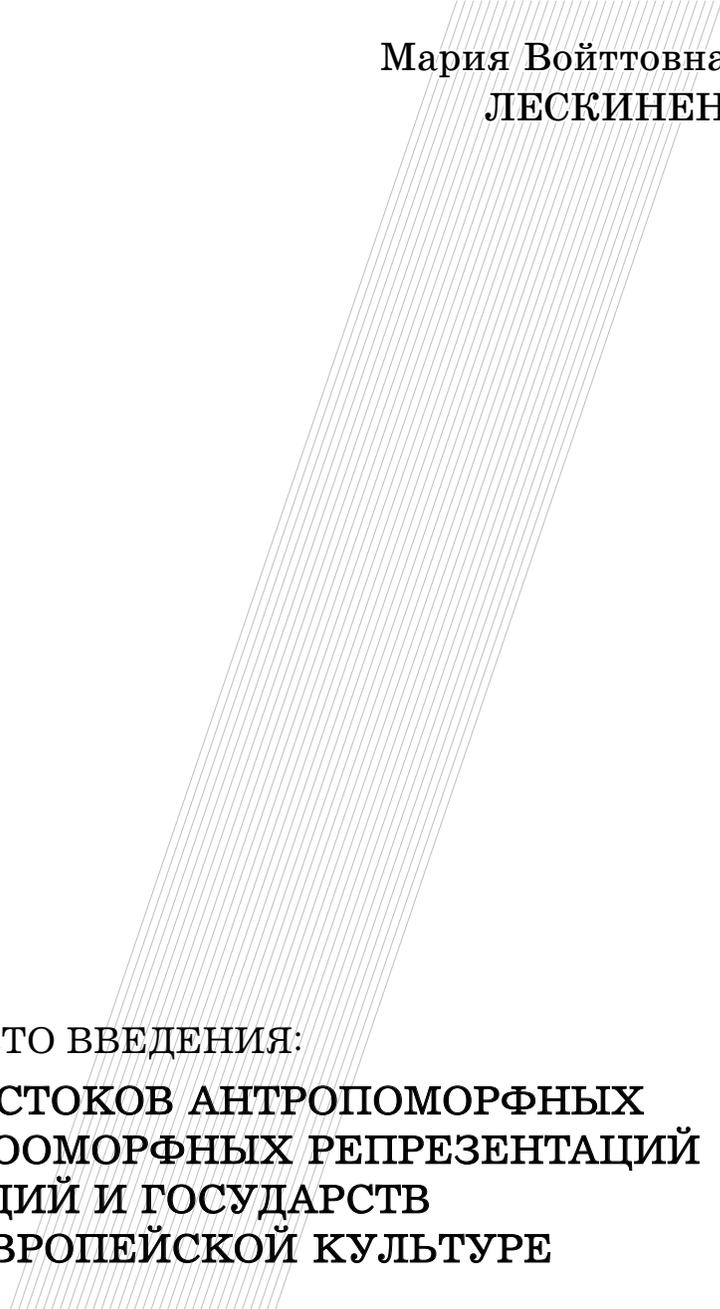
ISBN 978-5-7576-0441-1
DOI 10.31168/0441-1

© Коллектив авторов, текст, 2020
© Институт славяноведения РАН, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

- М. В. ЛЕСКИНЕН.
Вместо введения: у истоков антропоморфных
и зооморфных репрезентаций наций и государств
в европейской культуре 5
- Н. М. ФИЛАТОВА.
«Новый феникс» и «двухголовое страшилище».
О борьбе орлов в польской патриотической поэзии 33
- В. В. КОТОВ.
Южнославянско-чешский культурный трансфер
образа сокола как формы репрезентации нации 61
- А. В. СЕМЁНОВА.
Кашубский гриф: от воплощения государственности —
к региональной символике 89
- М. В. ЛЕСКИНЕН.
Образы России-государства и русской нации
в феминных персонификациях
второй половины XIX — начала XX в. 111
- Е. А. ЯБЛОКОВ.
Антропо- и зооморфные образы «своих» и «чужих»
в сатириконской графике и публицистике 1914–1918 гг. 163
- А. Н. КРАСОВЕЦ.
Зооморфные и антропоморфные образы
словенца / другого в изобразительной карикатуре
словенской сатирической периодики (1869–1955) 191
- А. МЕЙМРЕ.
Зооморфы в эстонской карикатуре межвоенного периода 237

Н. В. Злыднева.	
Зооморфная символика в пара- и метагеральдических изображениях в искусстве XX в.: от Кракова до Москвы	257
О. В. Рябов.	
Медведь как аллегория России в современном российском сувенире	281
Сведения об авторах	305



Мария Войттовна
ЛЕСКИНЕН

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ:

**У ИСТОКОВ АНТРОПОМОРФНЫХ
И ЗООМОРФНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ
НАЦИЙ И ГОСУДАРСТВ
В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Представления, образы и стереотипы народов о себе и о Других традиционно являются предметной областью имагологии [см.: Dyserinck 1988; Leerssen 2007a; Бойцов 2010; Поршнева 2014], их выявлением занимаются специалисты, рассматривающие социокультурные и лингвистические этнические стереотипы, в том числе те, которые принято соотносить с концептами «национальный характер», «национальное самосознание» и «этническая картина мира» [см.: Leerssen 2007b]. Реконструкция визуальных стереотипов занимает в этих исследованиях особое место, для их анализа необходим, в частности, искусствоведческий инструментарий.

Метафорические, аллегорические и символические образы государств и народов являются важным элементом социальной имажинерии в период нациестроительства, ключевым компонентом «изобретающей традиции» [Hobsbawm 1983: 263–307]. Неслучайно собирание и изучение национальных персонификаций и метафорических изображений обрели особую актуальность с 1980-х гг., когда в европейской гуманитарной науке происходило кардинальное переосмысление природы нации и типов национализма, факторов их формирования и вариантов эволюционирования. Такие исследования изначально носят междисциплинарный характер, для их осуществления активно привлекаются методы визуальной антропологии и этнолингвистики, а также структурно-семиотические подходы к визуальным образам.

Проблемы возникновения и функционирования визуальных образов народов / наций часто рассматриваются в работах, авторы которых ставят целью реконструкцию «оптики видения» на разных исторических этапах. Зрительные образы, визуальные изображения являются значимым инструментом в создании нации, поскольку, во-первых, их восприятие (в отличие от вербальных описаний) не зависит от грамотности и уровня образования адресата, а во-вторых, они обращены непосредственно к его чувствам, эмоциям, ассоциациям и т. п. Как на начальном этапе складывания этнонационального самосознания, так и в процессе формирования национальной государственности воплощения нации и национальная символика опираются на существующий комплекс этнических авто- и гетеростереотипов, активно видоизменяют и дополняют их, становятся культурными константами.

Как гендерные вариации антропоморфных национальных персонификаций, так и зооморфные метафоры государств изучены на сегодняшний день довольно основательно, что позволяет говорить о некоторых закономерностях функционирования этих образов в европейской культуре. Довольно очевидно, что периоды актуализации визуальных репрезентаций — воплощающих как своих, так и Других — соотносятся с определенными историческими процессами, в числе которых складывание европейского абсолютизма, формирование национально-освободительных движений и идеологий, европейские и локальные войны и обусловленное ими перекраивание границ, восстания и разделы, смены правителя / правящей династии и т. п. [см.: Рябов 2007; Голубев, Поршнева 2012; Котов 2014; Богомоллов 2015]. Репрезентации остро востребованы на этапе создания и воссоздания / возвращения прежней государственности, в периоды социальных конфликтов и политических преобразований, так как выполняют задачу этнокультурной и социальной идентификации и интеграции, при этом осмысление этнических авто- и гетеростереотипов осуществляется в концентрированном и понятном воплощении. Интеллектуальная элита стремилась к сплочению общества посредством простой и понятной дуалистической имагологической схемы: с одной стороны, демонизируя образ реального иноэтничного властителя, противника или мнимого врага, а с другой — идеализируя Своего.

При этом символы и аллегории наций и государств, трактовавшиеся как этнические автопортреты или портреты Другого / врага, вербальные и визуальные образы народов отражали прежде всего взгляды самих их создателей и в меньшей степени воплощали этнокультурные и религиозные стереотипы низовых социальных групп, стремившихся в период конструирования наций к преодолению сословных, конфессиональных и региональных границ, к созданию единого национально-государственного комплекса мифов и идеалов.

Представления интеллектуальной и художественной элиты, разумеется, отличались от этноконфессиональных стереотипов Другого в картинах мира крестьян и горожан, однако именно в поле символических / метафорических образов народов эти модели приходили к своеобразному консенсусу — через внедрение в сатирическую графику привычных социальным низам ранних визуальных форм (лубок, «летучие листки», иконография, живописные каноны; образы фольклора, дохристианской и христианской обрядности и др.), их имитацию либо эмблематическое конструирование. Главной

особенностью такого рода изображений / воплощений является апелляция к социально определенной (массовой, широкой низовой) аудитории. В них отразились традиции сатирической литературы и зрелищные формы, восходившие к античности, средневековой карнавальной культуре и политическим листовкам XVII–XVIII вв.

Зооморфные и антропоморфные репрезентации европейских народов XIX–XX вв. изучены лучше, чем ранние, поскольку являются отражением национально-идентификационных и социально-политических процессов, которые важны для понимания современной ситуации и представляются более актуальными в социальных науках. Однако эти обобщенные образы стран, народов и их сословных вариаций появились и начали активно использоваться значительно раньше — в XVI–XVII вв. К этому времени формируются иконографические клише феминных образов королевств и регионов с латинскими «именами», известными еще во времена Римской империи: например, Дев Германии [см.: Лазарева 2014], Полонии [см.: *Historia i Polonia* 2009: 18–23; Глинский 2017], Британии [см.: *Hewitt* 2007], Баварии и др. (ил. 1–2).



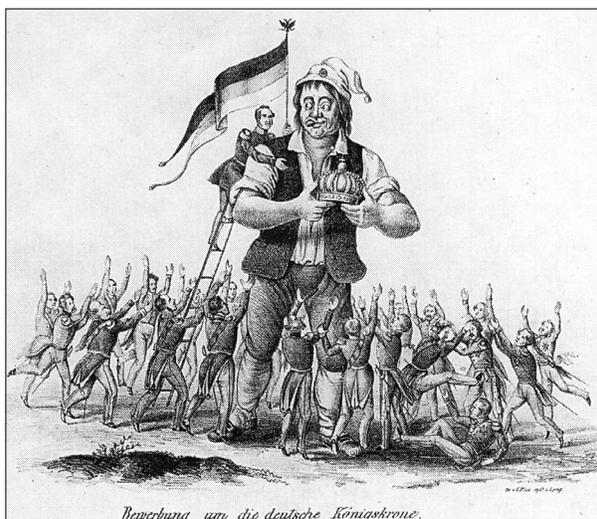
Ил. 1. Квинкункс,
или Образец Польской Короны,
представленный Станиславом Ожеховским
[*Orzechowski* 1564: 199].



Ил. 2. *Г. Герхард.* Аллегория Баварии.
1590. Мюнхен, парк Хофгартен.
Фрагмент.

Широкое распространение визуальных персонификаций, олицетворявших политические объединения (не только государства) в Европе XVII в., было обусловлено межконфессиональными конфликтами (особенно плодотворным в этом смысле стал период Тридцатилетней войны (1618–1648)). Рост числа грамотных людей в протестантской среде привел к усилению эффективности пропаганды посредством некнижной печатной продукции — так называемых летучих листков (и аналогичных изданий с гравюрами), иллюстрированных эмблемами, аллегориями и карикатурами, с помощью которых детализировался и обобщался образ конфессионального или этнического Другого [см.: Лазарева 2014]. Такого рода издания играли важную роль во внутреннем сплочении, интеграции — в особенности германских земель. Активно распространялись феминные

персонификации Германии. В то же время в Европе формировались другие антропоморфные образы, которые отражали процесс поиска социальной группы, репрезентирующей национальную идентичность, и являлись символом «народа». Таков, например, «простак»-бюргер Михель в германских землях [см.: Sagarra 2000; Лазарева 2014; Медяков 2018]. Появившийся в XV в. в сатирической поэме «Корабль дураков» (1494) С. Брандта «дурак» Михель был крестьянином, добродушным и недалеким фантазером, а в листовках 1640-х гг. Михель — «типичный» бюргер, защитник исконных германских интересов, горячий патриот [см.: Лазарева 2014]. Некоторые исследователи полагают, что этот образ впервые детализирован в романе Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус» (1668). Постепенно черты ограниченности и глупого упрямства, косности и серости были переосмыслены как упорство, здравомыслие и здоровый консерватизм. Вследствие этого образ Михеля стал связываться с совершенно разнородными политическими и идеологическими концепциями, ассоциировавшими его с различными традициями и патриотическими идеями. В XIX в. Михель начал олицетворять весь народ, стремящийся к объединению Германии; тогда же обновилась характерные черты его облика: в 1808 г. появился колпак, а в 1830-х — 1840-х гг. — штаны до колен, жилетка и трубка (ил. 3–5) [см.: Медяков 2018: 148–150].



Ил. 3. Карикатура «Заявка на немецкую корону». 1848.



Ил. 4. Ф. Райш. Михель. Скульптура. 1904.
Открытие 1910-х гг.



Ил. 5. Й. Зингер. Михель занимает положенное ему место.
Открытие 1914 г.

Аналогичную эволюцию претерпел с начала XVIII до середины XIX в. облик английского фермера Джона Булля, первоначально имевший также литературное происхождение — его образ заимствован из памфлета Дж. Арбетнота «История Джона Булля» (1712) [см.: Tylor 2007]. Постепенно костюм персонажа приобрел цвета британского флага и Джон Булль стал олицетворением типичного британского обывателя — грубого, самоуверенного, упрямого ксенофоба. В сатирических презентациях Британской империи он успешно конкурировал с аллегорией Девы Британии (ил. 6).



Ил. 6. Дж. Уокер. Британия предается скорби из-за потери своих союзников, или Совет Джона Булля. Карикатура. 1807. Национальный морской музей, Гринвич, Лондон¹.

Трансформация маскулинных образов отразила характерную динамику социальных (и этнических) автостереотипов, переосмысливавшихся как национальные. Механизмы функционирования визуальных авто- и гетеростереотипов на этапе формирования сходны с трансформациями других видов (языковыми, ментальными): складывавшиеся в социальной группе положительные черты ее «авто-

¹ <https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/128136.html> (дата обращения: 10.03.2020).

портрета» другая группа «признавала» — однако приписывала им противоположные оценочные коннотации. Одни и те же качества и признаки, которые внутри общности трактовались как позитивные, в другой социальной среде казались негативными. Например, крестьянское упорство и традиционализм интерпретировались дворянами как упрямство и косность, рыцарские доблести и самоотверженность воспринимались в купеческих кругах как безрассудство и непрактичность и т. п. При этом собственно «перечень» подобных свойств из самоописаний (или сфер их проявления) оставался неизменным [подробнее: Лескинен 2010: 219–301].

Следует также подчеркнуть, что такие обобщенные образы народа изначально воплощали несколько высокомерное отношение правящего класса или интеллектуальной элиты (которые с XVIII в. формировали содержание и семантику этих стереотипов в качестве национальных персонификаций) к социальным низам — необразованным, грубым, недалеким. Многие из подобных изображений возникли как критические, сатирические. Однако с XIX в., в эпоху формирования наций, была принята за аксиому идея народа как органической части нации — народ признавался «телом» и «субъектом» национального государства. Соответственно, при сохранении социальной дистанции «грубость» и «простота» социального репрезентанта переосмысливались как позитивные черты органически необходимой части социума. Маскулинные образы-символы, в том числе и те, которые не использовались в качестве национальных персонификаций, часто выступали как знаки воюющих сторон или стран-союзников, которые всегда изображались в мужском облике и непременно в национальных костюмах или мундирах. В карикатурах и символических картах XIX в. противоборствующие стороны предстают в виде солдат (ил. 7–8).

Трактовка маскулинных образов могла меняться и детализироваться, однако их «демократизация» всегда сохраняла элемент оценочности и превосходства. Это отличает данные образы от феминных визуальных метафоризаций, для которых характерны идеализация и иное эмоциональное содержание [см.: Warner 1996]. Поэтому мужские и женские персонификации редко конкурируют, успешно существуют на протяжении истории — однако в разные периоды в разных дискурсах (для внутреннего и внешнего зрителя) актуализируется, как правило, лишь одна гендерная «разновидность». Женские ипостаси, соотносимые с концептами Родины, Матери, Девы,



Ил. 7. А. Ф. Пехт. Германский паплет («Die Deutsche Pastete»).
 Карикатура 1848 / 1849. Литография.
 Городской исторический музей, Лейпциг.



Ил. 8. «Мы вместе» (Антанта).
 Британская открытка 1914 г.

апеллируют к эмоциям (женская беззащитность, чувство кровного родства и пр.) [см.: Mosse 1985: 23–64, 90–97; Рябов 2007] и архетипам (невинная жертва, мученица, поработенная захватчиками дева и т. п.). Исключение составляют, на наш взгляд, сатирические (карикатурные) политические (не национальные) «автопортреты» позднего периода, где феминные автостереотипные воплощения предстают в существенно «сниженном» виде (см., например, статью Е. А. Яблокова в настоящем сборнике). Женские персонификации, по сравнению с мужскими, подвергались более сложной эволюции, в XIX в. их круг резко расширился и образы повсеместно детализировались (в частности, формировались каноны изображения лиц). Некоторые из них воплощают Родину-мать (Мать Своя, Россия-Матушка), другие — Страну-Деву (Дева Норвегия, Дева Финляндия и пр.) (ил. 9–10).



Ил. 9. Р. Адлерспарр. Мать Своя.
1890-е гг.
Скульптура на здании Энскилдбанка,
Стокгольм.



Ил. 10. А. Блох. Конституция
Норвегии 1814 года.
Свобода, равенство, братство.
Открытие 1914 г.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРОЛОГИИ XVI–XVII вв. И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ ЕВРОПЕЙСКИХ НАРОДОВ

Любые репрезентации так или иначе соотносятся с развитием теорий коллективных социальных, конфессиональных или региональных (на раннем этапе не обязательно этнонациональных) характерологий — жанра, восходящего еще к античности [см.: Лескинен 2014: 11–23]. Характерология представляет собой перечень отличительных свойств черт и / или подробное описание внешности, темперамента, типичных пороков и добродетелей различных групп, сословий, с XVII в. — народов. Еще в эпоху Возрождения предпринимались первые попытки подобной систематизации сведений о жителях разных земель, их обычаях и нравах. Изначально задачей характерологий не было отражение этнокультурной региональной специфики, они восходили к паренетическим, морализаторским сочинениям, особенно к столь популярному в эпоху Ренессанса жанру размышлений об истинных добродетелях. Такие обобщающие коллективные характеристики были обязательной частью космографий и географических описаний. С XVII в. стала выделяться отдельная область — так называемые «нравоописания» народов; сведения оттуда непременно включались в разнообразные лексиконы и энциклопедии. В XVIII в., в эпоху Просвещения, эти характеристики стали переходить в сферу народоведения / этнографии [см.: Лескинен 2011: 431–435].

Народоописания не только констатировали сферу отличительности, они декларировали закономерности формирования групповых свойств и особенностей посредством сравнения определенного набора «объективных» критериев — таких как климат и природные ресурсы, физическое здоровье, вид темперамента и «нравы», традиции политического устройства и порожденные ими «склонности» и «привычки» (еда, одежда, способы ведения войны, статус женщин и пр.). Обычно список подобных пунктов насчитывал до полутора десятков качеств или «обыкновений». Эти сведения имели практическое значение: использовались как руководство для идентификации индивидов и групп (сословий и народов), а также как справочная информация для купцов, дипломатов, путешественников. В подобных произведениях содержались и конкретные советы по успешной коммуникации. Характерно, например, название компен-

диума с гравюрами Х. Вайгеля — «Книга одежды, из которой можно узнать о костюмах почти всех в мире наций» [Weigel 1577].

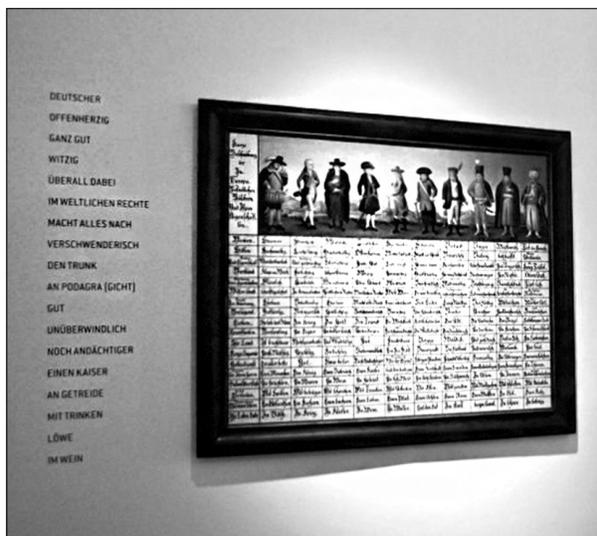
Одним из ранних компендиумов в жанре сравнительных нраво-описаний считается книга немецкого гуманиста Иоанна Боэмуса «Нравы, законы и обряды всех народов» [Voemus 1520]. В ней представлены как древние, исчезнувшие, так и современные народы: французы, британцы, испанцы, жители Польши, Литвы и «Рутении». Книга неоднократно переводилась и переиздавалась в разных странах Центральной Европы. В Польше и Венгрии в XVII в. более популярным было другое произведение этого жанра — книга «Образы характеров» Джона Баркли (в русской традиции известного как Барклай) [Barclay 1614]. В трактате рассмотрены отличительные черты пяти западноевропейских народов: британцев, французов, немцев (германцев), испанцев, итальянцев; в отдельную главу помещены характеристики обитателей Восточной Европы — поляков, венгров, московитов («и других северных народов»), а также турок и евреев. В перечне качеств: темперамент, умственные способности, воинские доблести, «склонность» к определенным формам правления, традиции и обычаи и т. п. Интересно, что описание Боэмусом Польши и поляков не было принято в Речи Посполитой — известен неоднократно переиздававшийся полемический трактат Лукаша Опалинского «Защита Польши» [Opaliński 1648], где автор последовательно опровергал приписываемые полякам обыкновения (которые Опалинский считал негативными) как не соответствующие действительности. Почти одновременно с Барклаем, в 1619 г., аналогичный труд «О природе народов» издал немец Кристофер Безольд (Безольдус) [Besold 1619].

Авторы «народоописаний» стремились объяснить природу и неизменность национальных пороков и добродетелей, обусловленных врожденными свойствами (такими как сословные доблести и темперамент), а также климатом и геополитическими и историческими условиями. Поэтому в их сочинениях, помимо констатационно-«сопоставительной» части, важное место занимал собственно «теоретический» раздел. Вкратце его суть можно изложить так: внешние черты отражают характер и качества всей общности, а также господствующие в ней пристрастия, телесные привычки и т. п.; их невозможно ни изменить, ни имитировать, поэтому по видимым признакам удастся определить происхождение и нрав. Кроме того, рассматривая внешние черты, можно предсказать реакции челове-

ка и поведение индивидов и сословных / этнических групп [подробнее: Лескинен 2011: 433–439; Voigt 2013]. У Дж. Беркли вторым по важности элементом воздействия на народ выступает некая нефиксируемая категория, которую можно описать как «основную историческую интенцию»: «гений» нации. Для англичан это защита суверенитета своего островного государства от посягательств с моря; у испанцев «гений» связан с сохранением католической веры и дворянских привилегий. Тип социального характера, вкусы, предпочтения и идеалы мыслятся как взаимосвязанные и потому могут быть представлены в одном или нескольких символах или образах. Народ, олицетворяемый, как правило, одним или двумя (чаще всего дворянским и мещанско-купеческим) сословиями, воплощается в зооморфной репрезентации или обретает «зримые» черты в словесном портрете. Поэтому каждому из описывавшихся народов было найдено символическое соответствие в животном и растительном мире (этот пункт обязательно включался в текст).

Однако в этих «народоописаниях» не было иллюстраций. Изображения появились в другом типе источников XVII–XVIII вв., наглядном по форме и лаконичном по содержанию, — так называемых «досках», или «таблицах народов» (*нем.* Völkertafel). Первая из известных таблиц помещена в сочинении доминиканского монаха Иоанна Зана [Zahn 1699; см.: Leerssen 2007b: 68–69]. Самая известная таблица с гравюрами носит название «Краткие описания пребывающих в Европе народов и их свойств» и дошла до нашего времени в шести экземплярах. Один, относящийся к 1730-м гг., хранится в австрийском музейном собрании и представляет собой картину размером 104×126 см. Таблица включает 17 пунктов, где неизвестный автор (происходивший, предположительно, из Штирии) в однословных определениях-формулах на верхненемецком диалекте представил основные характеристики 11 европейских народов: англичан, испанцев, французов, итальянцев, немцев, шведов, поляков, венгров, русских, турок и греков [см.: Kopelew 1985; Stanzel 1997; рус. пер.: Мыльников 1999: 176–179]. В перечне есть и пункт «негативные свойства» (ил. 11–12).

Содержащиеся в вышеперечисленных характерологиях определения особенностей образа жизни, поведения и свойств нрава условно можно разделить на несколько групп: 1) географическое и климатическое своеобразие региона проживания, традиции государственного устройства и конфессиональной принадлежности



Ил. 11. «Таблица народов». 1730-е гг.²



Ил. 12. «Таблица народов», фрагмент.

² Фото С. Гюршлер — URL: <https://blog.innsbruck.info/de/kunst-kultur/alles-fremd-alles-tirol/feed/> (дата обращения: 22.03.2010).

жителей: «облик страны», «признание своим государем», «богослужение»; 2) традиции и физические «слабости» — «обычаи» и «болезни»; 3) самая большая группа — качества, касающиеся свойств характера / нрава народа: «природа и свойства», «проявления этих свойств», «разум», «наука», «пороки», «любовь к ...», «воинские добродетели», «пристрастия», «времяпрепровождение»; 4) внешние признаки зафиксированы лишь опосредованно — в рубриках «одежда» и «сравнение с животными». Впрочем, последний пункт (кстати, часто встречавшийся и в более ранних народоописаниях) содержал «намекы» не столько на внешние приметы, сколько на особенности характера. Несмотря на отсутствие в «Таблице» определений, касающихся физического облика представителей европейских этносов (информация о них исчерпывается графическим изображением мужских национальных костюмов, что делает словесный комментарий избыточным), зооморфные уподобления этнических типов дают представление не только о символах, но также о типичных нравственных особенностях, воплощенных в звериной ипостаси [см.: Fùlemile 2010: 45–47].

Наибольший интерес в «Таблице» представляют для нас сравнение народов с животными и «этнорепрезентации» в костюмных образах. Русские уподобляются ослам, поляки — медведям, англичане — лошадям, венгры — волкам, немцы — львам, французы — лисам. В «Таблице» изображены мужские дворянские (у русских — боярский) костюмы, по которым можно идентифицировать национальную принадлежность, а в списке свойств указана типичная одежда: у венгров — «разноцветная», у англичан — «на французский манер», у французов — «переменчивая», у поляков — «длиннополая», у русских — просто «шубы» [Мыльников 1999: 178–179].

Продолжением жанра «досок народов», несомненно, стал набор из десяти гравюр Поля Деккера «*Laconicum Europae Speculum Quo IX*» [Decker 1736–1737], изображающих десять европейских государств (включая Россию). Каждая из гравюр подписана этнонимом, грамматический род которого соответствует полу правителя (правительницы) конкретной страны. В центре гравюры находится рисунок с изображением реального правителя того времени, сидящего на троне и окруженного придворными и подданными, многие из которых облачены в национальные костюмы различных сословий. Над головой правителя — герб его государства, а вокруг, вдоль рамы, в картушах или «клеммах» даны на латинском языке краткие

и расширенные определения различных особенностей нации. Всего указано 24 качества и свойства — например, такие, как природные ресурсы, образ правления, астрологические покровители, распространенные болезни, нравы и внешность женщин, отношение к любви и долгу, «нравы», пороки и добродетели, военные доблести и т. д. Приводятся также «девиз» народа и его анималистические олицетворения. Однако, в отличие от «таблиц», списочный состав этих особенностей не полностью идентичен у разных народов, имеет некоторые вариации. Таким образом, в гравюрах происходит соединение визуальных (исторических и стереотипных) образов народов с их качественными характеристиками, соответствие которым можно при желании найти в фигурах персонажей, изображенных в толпе подданных.

Например, Россию (Московию) представляет императрица Анна Иоанновна (ил. 13). Недостатки «москвитов» — «худшие», нравы — «дикие», любовь — «простая», типичная болезнь — астма. Олице-



Ил. 13. Moscovita [Decker 1736–1737: № 2].

творяет русских лось. На гравюре «Polonus» изображен король Август III из саксонской династии; среди перечня особенностей, помимо стереотипных (например, воинской храбрости), следует упомянуть отождествление поляков с медведем (ил. 14).



Ил. 14. Polonus. Фрагмент
[Decker 1736–1737: № 7].

Таким образом, в нравоописательных характерологиях XVI–XVII вв. закладывались основы представлений о том, из чего создается узнаваемый обобщенный образ страны и народа. В перечне свойств и особенностей существенную роль играли и те, которые проявлялись вовне: внешний облик, своеобразие поведения и реакций. Важным обязательным элементом стало отождествление народов с животными — приписывавшиеся последним характерные качества якобы в максимальной степени отражали особенности национальных характеров.

Вторая традиция, сформировавшая способы визуализации народов и государств, восходит к Ренессансу [см.: Alexander 2008], а также к эпохе барокко с присущей ему любовью к эмблематике и аллегориям. Расцвет картографии и жанра космографий привел к резкому увеличению числа сопровождавших их изображений — этнографических и аллегорических. На них же появились символы природных объектов, ассоциировавшихся с разными частями света, странами, народами и т. п. (например, континентами, реками, политическими образованиями). Впрочем, аллегии океанов или рек

были весьма популярны также в ренессансных скульптурах и живописи. Чаще всего они представлялись в антропоморфных образах, всегда с характерными для них (с точки зрения художника) конкретными атрибутами — животными, растениями, элементами головных уборов (ил. 15).

Чуть ранее (в XVI в.) появились первые символические карты, на которых очертания континентов, регионов и государственных границ или физические особенности рельефа представлены в виде людей и животных (ил. 16).

В ином, сатирическом, жанре карт-карикатур (ил. 17) этот тип изображений стал необыкновенно популярен в середине XIX — начале XX в. [см.: Maxwell 2014; Фоменко 2014]. В таких картах не только обыгрывались контуры территорий и сложившиеся национальные визуализации, но и отражался геополитический расклад сил.



Ил. 15. Ф. Галле. Европа.
[Galle 1585: 40].



Ил. 16. Europa Regina [Münster 1544: 54].



Ил. 17. Ф. У. Роуз. Мститель. Аллегорическая карта войны на 1877 год³. 1877. Плакат. Британская библиотека, Лондон.

³ <https://clck.ru/MrJCg> (дата обращения: 07.04.2020).

Своеобразной разновидностью европейских социальных / этнических типологий (характерологий) можно считать так называемые зоофизиогномики XVII–XVIII вв. [см.: Балтрушайтис 2018]. Начиная с античности животным (как реальным, так и мифологическим) приписывались человеческие пороки и добродетели, привычки и склонности, поэтому они выступали аллегориями человеческих типов, характеров, «страстей». С XVI в. все большую роль в бестиарных описаниях и характерологиях народов играла астрология, соединявшаяся с учением о темпераментах и «гуморе» (в частности, у упомянутого Безольдуса темперамент и склонности каждого из народов определяются стихиями и планетами): холерик — огонь и лев, флегматик — вода и овен, сангвиник — воздух и обезьяна, меланхолик — земля и кабан [см.: Ямпольский 1989: 68]. С XVII в. астрологическая физиогномика получила распространение в учениях об изоморфизме — взаимосвязи характера и внешности. Наибольшую известность в Европе обрели сравнительный бестиарий и изобразительная типология страстей (41 маска) француза Шарля Лебрена (1671) [Le Brun 1806; см.: Реброва 2019], труды и гравюры по рисункам которого были опубликованы уже после его смерти и многократно переиздавались в XVIII–XIX вв. (ил. 18).



Ил. 18. Один из физиогномических рисунков Ш. Лебрена [Le Brun 1806].

В них фенотипы (лица) людей конструируются из облика животных — таким образом, актуализируются приметы пороков и страстей, которые в максимальной степени присущи определенным зверям. В основе уподоблений лежит та же концепция, что и в теориях человеческих типов: внешнее отражает внутреннее, поэтому по видимым особенностям можно точно судить о качествах и свойствах человека (группы) и даже прогнозировать их.

Продолжателем Лебрена явился самый знаменитый теоретик и практик физиогномики И. К. Лафатер. Его «Физиогномика» (1772–1778) была издана посмертно, но оказала значительное влияние на развитие психологии и изобразительного искусства. В ней представлены визуальная эволюция от лягушки к Аполлону и обратный процесс — инволюция, когда за 24 стадии голова Аполлона превращается в голову лягушки. Так задавались зримые этапы совершенствования и деградации. В середине XIX в., с расцветом жанра социальных типологий (физиологических и нравоописательных очерков), связанных с визуализацией подобных образов («криков»), эта традиция получила продолжение, в частности, в так называемых социальных бестиариях — например, в карикатурах Ж. Гранвиля, зоокарикатурах Д. Ф. Грасси, медицинской зоофизиогномике Дж. Редфилда и т. п.; при этом зооморфная символика активно проникала в художественную литературу [см.: Ямпольский 1989: 73–76].

Традиция визуальных характерологий сословий и типов, бесспорно, повлияла на зооморфные репрезентации разных народов. Концепция выделения типов и принцип изоморфизма легли в основу механизма метафоризации и выбора символики: именно вследствие такого понимания фенотипы не только геральдических (всегда «благородных») животных и птиц, но и их «порочных» сородичей стали в XVII–XVIII вв. выступать символическими репрезентантами наций [см.: Füllemile 2010: 47].

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭТНОНАЦИОНАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ

В историографии и реконструкции визуальных образов государств и наций в последнее десятилетие обозначился ряд лакун и методологических проблем. Наибольшие дискуссии вызывают взаимоотношения адресата и адресанта конкретных аллегорий. Неоднозначен и вопрос о социальной принадлежности аудитории, для которой предназначено изображение, — эта аудитория не всег-

да дифференцируема. Например, не все исследователи разделяют мнение И. К. Фоменко, что образы-мифологемы на символических политических картах конца XIX — начала XX в. апеллировали к обществу в целом, с той разницей, что карты без миниатюр (фантастические переделы границ, тексты и пр.) были ориентированы в большей степени на образованную часть населения, а зоология (страны в виде зверей и птиц) «предназначалась» для социальных низов [см.: Фоменко 2014: 35–36].

Дискутируется также вопрос о количественном соотношении антропоморфных и зооморфных визуальных репрезентаций народов в национальных традициях. Недостаточно изучены механизмы актуализации различных гендерных ипостасей в метафорических изображениях. Вряд ли можно считать универсальной точку зрения, согласно которой женские воплощения западноевропейских держав соотносятся именно с государствами (существующими или некогда существовавшими), а сословные мужские образы — с воплощениями определенной социальной группы. Показательно, что аналогичные гендерные персонификации формировались и в тех странах и культурах, которые актуально не имели государственности и даже не обладали утраченной традицией государствообразования — например, в Финляндии до 1918 г. [см.: Reitala 1983: 31–123]. Весьма перспективными представляются сопоставления феминных персонификаций разных национальных Матерей и Дев с точки зрения влияния этих образов друг на друга, а также в контексте полемики о Родине и Отчизне между политическими партиями и идеологическими группировками внутри страны.

Неотработанной представляется методология реконструкции; в частности, спорен вопрос о том, можно ли интерпретировать визуальные репрезентации без учета эволюции и семиотизации соответствующих концептов в языке и искусстве, вне закономерностей риторики политических и патриотических дискурсов. Изучение визуальных репрезентаций в жанре карикатуры доказывает необходимость рассматривать не только их зависимость от конкретных историко-политических факторов, но и обусловленность, во-первых, традициями сатиры в национальных литературах и искусстве (этнокультурным своеобразием юмора), а во-вторых, идеологией (не всегда государственной) и властным / социальным заказом [см.: Images 2010: 13–14; Лазари, Рябов 2007: 11–16; Филиппова, Баратов 2014: 9–13]. Ведь политическая карикатура не всегда отражает

реальные стереотипы — зачастую она оперирует «готовыми» ассоциациями, рефлексиями и атрибуциями. Обязательность разделения социального конструирования и аутентичных этностереотипов, соотнесение визуального текста с соответствующими концептами в языке и историко-культурным контекстом подчеркиваются многими авторами.

Работы последнего времени убедительно доказывают, что визуальные антропоморфные и зооморфные образы наций и государств до XX в. больше говорили о намерениях и интенциях их создателей, чем о процессах этнической (национальной) самоидентификации или о стереотипах коллективного (массового) сознания [см.: Images 2010: 11–16]. Не всегда очевидна, однако в принципе неоспорима необходимость разделения собственно *этнической имажинерии* как совокупности «техники видения» и социальной практики восприятия / выражения инаковости. Поэтому вопросы о роли социального заказа, о существовавших у конкретных авторов представлениях о пропагандистском ресурсе антропоморфных и зооморфных репрезентаций, о потенциальных потребителях этой визуальной «продукции» остаются пока открытыми. Дискуссионен и вопрос о реакции широких кругов на комплекс вербальных концептов и визуальных стереотипов, объединенных метонимией [см., напр.: Долинин 2019]. Трактовка образов различными социальными и этническими группами и изменение их содержания в разных дискурсах — также актуальная проблема исследования. Например, есть мнение (не являющееся, однако, общепринятым), что персонифицированные образы народов, такие как Михель или Фриц (Ганс), были ближе и понятнее простонародью разных стран, нежели античные аллегории Дев-государств. Нет однозначного ответа на вопрос, при каких обстоятельствах актуализируются женские ипостаси и как меняются гендерные роли на протяжении XIX–XX вв.

Мало изучено региональное и этнокультурное своеобразие визуальных национально-государственных метафор в разных регионах Европы — особенно в Восточной и Северной, а также на Балканах, — где процесс нациестроительства шел несколько иначе, чем в старых монархиях и империях [см.: Images 2010; Competing Eyes 2013]. Возникновение и трансформация славянских репрезентаций «молодых» наций и государств исследуются относительно недавно, и эти процессы еще не вполне отрефлектированы, несмотря на то, что иконография (как созданная внутри этих государств, так и «внеш-

няя») в целом уже собрана. Актуальным остается вопрос о степени и формах влияния западноевропейских (особенно имперских) персонификаций на этнонациональные репрезентации, создававшиеся в славянских государствах. Эти и другие проблемы еще предстоит исследовать.

ЛИТЕРАТУРА

- Балтрушайтис 2018 — *Балтрушайтис Ю.* Зоофизиогномика // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры. СПб., 2018.
- Богомолов 2015 — *Богомолов И. К.* Образ противника в русской периодической печати 1914–1915 гг. Дисс. ... канд. ист. наук. М., 2015.
- Бойцов 2010 — *Бойцов М. А.* Что такое потестарная имагология? // Власть и образ. Очерки потестарной имагологии. СПб., 2010.
- Глинский 2017 — *Глинский М.* Дева-Польша. Как аллегорический образ Полонии появился в польском искусстве. URL: <https://culture.pl/ru/article/deva-polsha-kak-allegoricheskiy-obraz-polonii-poyavilsya-v-polskom-iskusstve> (дата обращения: 13.03.2020).
- Голубев, Поршнева 2012 — *Голубев А. В., Поршнева О. С.* Образ союзника в сознании российского общества в контексте мировых войн. М., 2012.
- Долинин 2019 — *Долинин А.* Англичанка гадит: история «заезженной формулы» // *Intermezzo festoso. Liber amicorum in honorem Lea Pild*: Историко-филологический сборник в честь доцента кафедры русской литературы Тартуского университета Леа Пильд. Тарту, 2019.
- Котов 2014 — *Котов Б. С.* Образы Германии и Австро-Венгрии в российской прессе накануне Первой мировой войны, 1912–1914 гг. (по материалам либеральной и консервативной печати). Дисс. ... канд. ист. наук. М., 2014.
- Лазарева 2014 — *Лазарева А. В.* Немецкие национальные символы и аллегории в эпоху Тридцатилетней войны // Исторический журнал. Научные исследования. 2014. № 1 (19).
- Лазари, Рябов 2007 — *Лазари А. де, Рябов О.* Русские и поляки глазами друг друга. Сатирическая графика. Иваново, 2007.
- Лескинен 2010 — *Лескинен М. В.* Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в.: «другой» сквозь призму идентичности. М., 2010.
- Лескинен 2011 — *Лескинен М. В.* От «натуры» к «гению»: традиции нравоописаний европейских народов XVI–XVIII вв. // Текст славянской культуры. М., 2011.
- Лескинен 2014 — *Лескинен М. В.* Характерология славян в русской интерпретации: способы изображения гендерных типов «этнического Другого» во второй половине XIX в. // Токови историје. Београд, 2014. Бр. 3.
- Медяков 2018 — *Медяков А. С.* От крестьянина до архангела: образ немецкого Михеля в годы Первой мировой войны // Диалог со временем. 2018. Вып. 63.

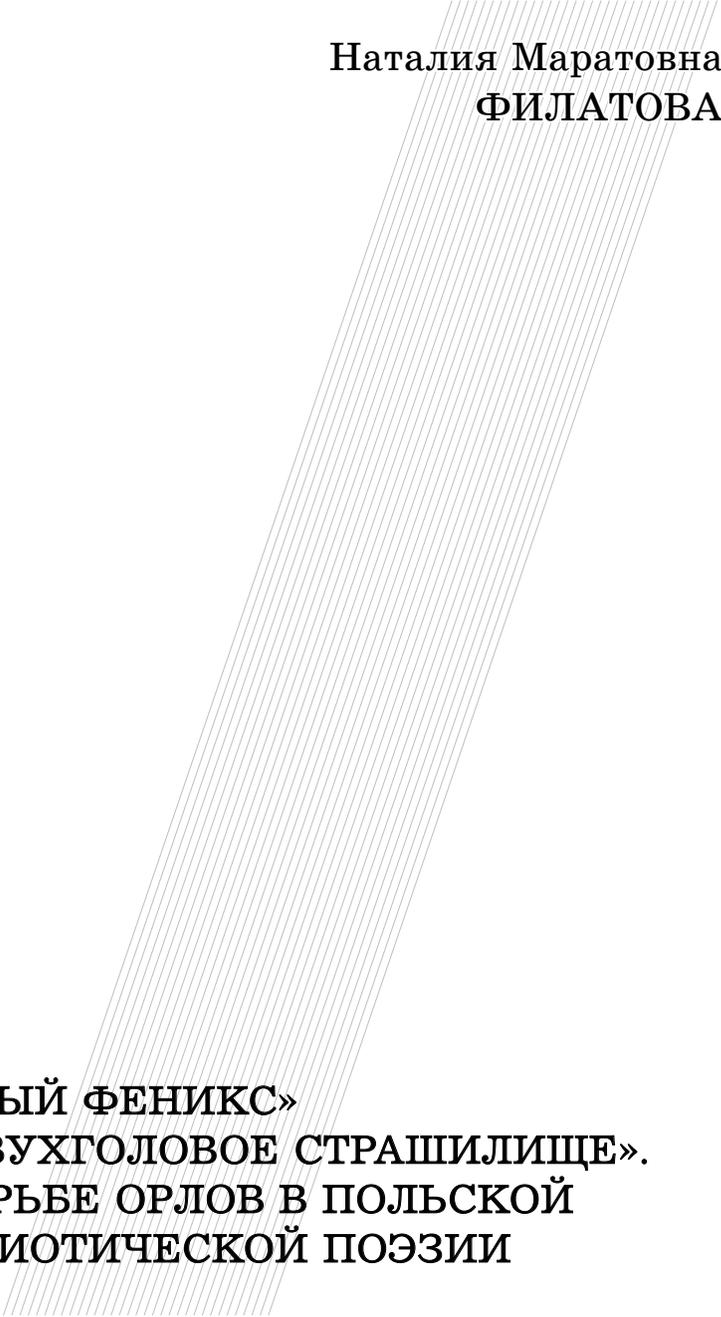
- Мыльников 1999 — *Мыльников А. С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации и этничности. СПб, 1999.
- Поршнева 2014 — *Поршнева О. С.* Историческая имагология в современной российской историографии // Урал индустриальный. Бакунинские чтения: Индустриальная модернизация Урала в XVIII–XXI вв. Екатеринбург, 2014.
- Реброва — *Реброва Н. А.* Физиогномическая система Шарля Лебрена на примере издания «Dissertation sur un traité de Charles le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux» из коллекции научной библиотеки Российской Академии художеств // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2019. № 2.
- Рябов 2007 — *Рябов О. В.* «Россия-Матушка»: национализм, гендер и война в России XX века. Stuttgart; Hannover, 2007.
- Филиппова, Баратов 2014 — *Филиппова Т. А., Баратов П. Н.* Введение. «Скажи мне, над чем ты смеешься» // Филиппова Т. А., Баратов П. Н. «Враги России». Образы и риторики вражды в русской журнальной сатире эпохи Первой мировой войны. М., 2014.
- Фоменко 2014 — *Фоменко И.* Звериный облик Первой Мировой // Русский мир. 2014. № 7.
- Ямпольский 1989 — *Ямпольский М. Б.* Зоофизиогномика в системе культуры // Труды по знаковым системам. Вып. 23. Тарту, 1989.
- Alexander 2008 — *Alexander G.* Prosopopoeia: the speaking figure // Renaissance figures of Speech. Cambridge, 2008.
- Barclay 1614 — *Barclay I.* Icon animorum. London, 1614.
- Besold 1619 — *Besold Ch.* De natura populorum ejusque pro loci positu, ac temporis decursu variatione et de linguarum ortu atque immutatione. Tübingen, 1619.
- Voemus 1520 — *Voemus I.* Omnium gentium mores, leges et ritus. London, 1520.
- Competing Eyes 2013 — *Competing Eyes: Visual Encounters with Alterity in Central and Eastern Europe.* Budapest, 2013.
- Decker 1736–1737 — *Decker P.* Laconicum Europae Speculum Quo IX. Illius Praecipuae Nationes Et Populi, Absque Omni Praejudicio, Ludibrio Et Opprobrio, Saltem Curiositatis Et Oblectationis Gratia, Certis Characteribus Et Symbolis Discernuntur, Ob Oculos Positum. Augsburg, 1736–1737.
- Dyserinck 1988 — *Dyserinck H.* Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur // Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst and Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bonn, 1988.
- Fülemile 2010 — *Fülemile A.* 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. Warsaw, 2010.
- Galle 1585 — *Galle Ph.* Prosopografia, sive virtutum, animi, corporis, bonorum externorum, vitiorum, et affectuum vatorum delineatio. 1585.

- Hewitt 2007 — *Hewitt W.* Britania (fl. 1st–21st cent.) // Oxford Dictionary of National Biography, online edition 2007. URL: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-9000222> (дата обращения: 27.02.2020).
- Historia i Polonia 2009 — Wstęp // Historia i Polonia. Katalog. Kielce, 2009.
- Hobsbawm 1983 — *Hobsbawm E.* Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914 // The Invention of Tradition. Cambridge, 1983.
- Images 2010 — Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe. Warsaw, 2010.
- Kopelew 1985 — *Kopelew L.* Fremden bilder in Geschichte und Gegenwart // Russen und Russland aus deutschen Sicht 9–17. München, 1985.
- Le Brun 1806 — Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux; ouvrage enrichi de la gravure des dessins tracés pour la demonstration de ce système. Paris, 1806.
- Leerssen 2007a — *Leerssen J.* Imagology: history and method // Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Amsterdam; New York, 2007. Vol. 13.
- Leerssen 2007b — *Leerssen J.* The poetics and anthropology of national character. 1500–2000 // Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. Amsterdam; New York, 2007. Vol. 13.
- Maxwell 2014 — *Maxwell R.* Zoomorphic Maps: Imagining Maps as Animals // Geolounge. March 31, 2014. URL: <https://www.geolounge.com/zoomorphic-maps-imagining-maps-animals/> (дата обращения: 14.02.2020).
- Mosse 1985 — *Mosse G. L.* Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe. London, 1985.
- Münster 1544 — *Münster S.* Cosmographia. Basel, 1544.
- Opaliński 1648 — [*Opaliński L.*] Polonia Defensa contra Barclaium in Europa. Dantisci, 1648.
- Orzechowski 1564 — Quincunx to iest Wzór Korony Polskiej na cynku wystawiony przez Stanisława Orzechowskiego. Kraków, 1564.
- Reitala 1983 — *Reitala A.* Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet. Helsinki, 1983.
- Sagarra 2000 — *Sagarra E.* The strange history of der deutsche Michel. The role of national stereotypes in intercultural language teaching. URL: <http://www.gfl-journal.de/1-2000/sagarra.html> (дата обращения: 27.02.2020).
- Stanzel 1997 — *Stanzel F. K.* Europäer. Ein imagologischer Essay. Heidelberg, 1997.
- Tylor 2007 — *Tylor M.* John Bull (since 1712 — c. 1930) // Oxford Dictionary of National Biography, online edition 2007. URL: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-68195?mediaType=Image> (дата обращения: 08.03.2020).
- Voigt 2013 — *Voigt V.* Icon Animorum by John Barclay and the Origins of the Characterization of European Nations // Competing Eyes: Visual Encounters with Alterity in Central and Eastern Europe. Budapest, 2013.

Weigel 1577 — *Weigel H.* Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti. 1577.

Warner 1996 — *Warner M.* Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form. New York, 1996.

Zahn 1699 — *Zahn J.* Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendarum. Nurnberg, 1699. Vol. 1–3.



Наталия Маратовна
ФИЛАТОВА

«НОВЫЙ ФЕНИКС»
И «ДВУХГОЛОВЕ СТРАШИЛИЩЕ».
О БОРЬБЕ ОРЛОВ В ПОЛЬСКОЙ
ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

За длительную историю польского народа и прерывистую — польского государства его герб — Белый Орел на красном фоне — из символа Пястов и Ягеллонов превратился в знак национальной идентичности. Впервые опубликованный в 1912 г. «Катехизис польского ребенка» авторства Владислава Бэлзы, который до сих пор разучивают миллионы поляков, звучит так: «Kto ty jesteś? — Polak mały. — Jaki znak twój? — Orzeł biały» («Кто ты? — Маленький поляк. — Каков твой знак? — Белый орел»). Мы обратимся к эпизоду из истории польской культуры, относящемуся к эпохе активного формирования национального самосознания и ярко демонстрирующему ведущую роль образа орла и его вариаций в саморепрезентации польской нации, а также в идентификации врага. Предметом исследования станут образы орлов в поэзии восстания 1830–1831 гг., решительно определившего развитие национального сознания (его романтизацию) и задавшего тон дискуссиям и художественным представлениям о «польскости», а также о сути враждебного деспотического начала, угрожающего Польше со стороны «государства царей».

После разделов Польши Белый Орел стал играть в символике подчиненную роль, появляясь лишь в тени символов держав, разделивших страну. Государственным гербом Королевства Польского, созданного в 1815 г. под эгидой России, стал черный российский двуглавый орел с маленьким белым на груди (ил. 1).

Схож с гербом Королевства Польского был герб Великого Княжества Познанского, вошедшего в состав Пруссии. Он представлял собой белого польского орла на груди черного прусского. Тогда же, в 1815 г., был утвержден так называемый Малый герб Австрийской империи (также обладавшей после разделов частью польских земель) — он тоже имел вид черного двуглавого орла.

Утвержденный Александром I герб Королевства Польского сразу же вызвал сопротивление поляков и очень быстро превратился в орудие политической пропаганды, ибо напоминал о зависимости Польши от могущественного соседа, о ее принадлежности самодержавной династии Романовых, о том, что государство урезано и его политическая структура является не плодом польской политической мысли, а результатом решений конгресса иностранных держав.



Ил. 1. Герб Королевства (Царства) Польского.
1815.

Второстепенная роль, отводившаяся польскому национальному символу, не устраивала патриотов. Об этом напоминает, в частности, литература эмиграции — например, исторический роман Яна Чиньского «Цесаревич Константин и Иоанна Грудзиньская, или Польские якобинцы» (1833–1834), написанный очевидцем и участником событий непосредственно по горячим следам восстания 1830–1831 гг. По словам писателя, жителей Королевства Польского раздражал его герб: «Маленький белый орел терялся между крыльев чудовища (то есть русского двуглавого орла. — *Н. Ф.*) — поникший и печальный, он, казалось, стыдился, что тот, которым он некогда повелевал, сегодня держит его в железных тисках» [Czyński 1956: 69]. На страницах романа были опубликованы подлинные произведения 1820-х гг., обнародованные лишь во время восстания и посвященные борьбе с тиранией: «Пиршество мести» С. Гоциньского и песня на слова Ф. Франковского «Слава польской земле, слава!» («*Cześć polskiej ziemi, cześć!*»). В последней подходящим местом для царского трона в Польше объявляется лишь то, где находилось надгробие взятых в плен Шуйских, а союз русского и польского орлов провозглашается несовместимым:

*Złyś, carze, obrał dach,
Gdzie tron miał stary Lach,
Zły dom tu masz.
Tu nigdy nie był Rus
Lecz gdzie zwalony stós
Dominikańskich gruz,
Tam tron był wasz.*

*Dwugłowy gnębstwa znak
I nasz wolności ptak
Żle stoją współ.
Naszego noc tam ćmi,
A wasz przed światłem drży!
Kto spoił związek zły,
W swój wpadnie dół*

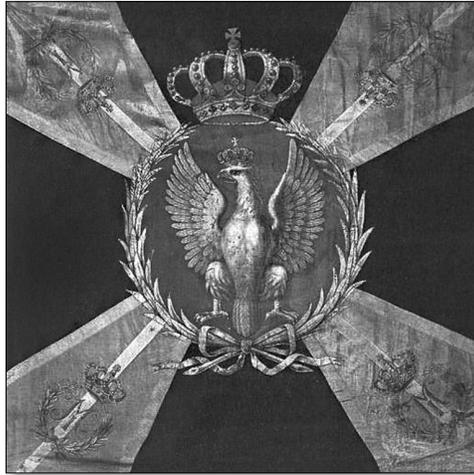
[Czyński 1956: 305–306].

*(Плохое место нашел ты, царь!
Там, где сидел на троне старый Лях,
Не твой дом.
И русский здесь не правил,
Но лишь среди развалин
Доминиканских стен
Рус тронем владел.*

*Двуглавый тирании знак
И наш вольный орел
Зря соединены.
Нашего тьма гнетет,
А ваш от света дрожит.
Тот, кто скрепил негодный союз,
Будет низвергнут в тартарары)¹.*

В 1815–1830 гг. нелюбимый поляками царский герб фигурировал всюду: его можно было видеть на правительственных зданиях, печатях всех учреждений, монетах, бланках и т. д. Исключением оставалась армия, сохранившая знак белого орла на полковых знаменах, что способствовало культивированию в ней патриотического духа (ил. 2).

¹ Здесь и далее перевод стихов — мой.



Ил. 2. Знамя 1-го егерского полка
Королевства Польского. 1825–1830.
Музей Войска Польского, Варшава.

С началом восстания 1830 г. произошел стихийный отказ населения от ненавистного двуглавого орла. В первые же дни официальные гербы Королевства Польского были сорваны со столичной городской ратуши и правительственных зданий. Приехавший в Варшаву из Галиции Х. Богданский вспоминал:

Первым из внешних символов мне бросился в глаза прикрепленный над входом в ратушу огромный новый белый орел, держащий в когтях развернутую жестяную ленту со стихотворением Людвика Осиньского: «Dawną wygocznę Lecha niebo nam ogłasza: Polacy! to nasz orzeł, to jest ziemia nasza!» («Давнее пророчество Леха возглашает нам небо: вот наш орел, вот наша земля!») Я остановился как вкопанный, первый раз в жизни видел я польский герб, вывешенный открыто, без опаски, что его сорвут враги. Сердце мое забилось чаще, на глазах выступили слезы, и со вздохом я подумал о том, увидит ли когда-нибудь и Львов этот герб [Zbiór pamiątek 1882: 92].

Повстанческий сейм принял постановление о новом государственном гербе, на котором решено было рядом с Белым Орлом поместить Погоню — символ Великого Княжества Литовского в виде всадника с копьём (ил. 3).

Еще раньше в употребление вошли новые печати с изображением белого орла с короной на голове (ил. 4).



Ил. 3. Знамя, находившееся в зале заседаний сейма во время восстания 1830–1831 гг. Музей Войска Польского, Варшава.



Ил. 4. Печать диктатора восстания Ю. Хлопицкого. 1830–1831. Музей Войска Польского, Варшава.

В армию вернулись металлические серебристые знаки орлов, служившие наверху знамен полковых во времена Наполеона [подробнее: Kuczyński 1998].

Таким образом, восстание проходило как под знаками объединения земель бывшей Речи Посполитой, так и под знаком польского Белого Орла как такового (ил. 5–6).



Ил. 5. Г. Б. Вундер. Пожертвования поляков на спасение отчизны. Гравюра после 1831 г. Польская цифровая библиотека Ролопа (из собраний Национальной библиотеки в Варшаве).



Ил. 6. К. А. Хайделофф. Кракусы (кавалерийские волонтеры) в 1831 г. Рисунку после 1831 г. Музей истории города Варшавы.

Образ орла стал ведущим в поэзии восстания 1830–1831 гг., завшей поляков в бой. Говоря о поэзии Ноябрьского восстания, мы имеем в виду целостное художественное явление. В современном польском литературоведении принято считать, что восстание создало свою собственную литературу, отличающуюся проблематикой и выразительными средствами. Утвердилось даже понятие «ноябрьская поэтика», под которым подразумевается набор идейных и художественных установок, объединявших соответствующие произведения. Повстанческая поэзия развивалась параллельно событиям 1830–1831 гг., прославляла поляков как «апостолов новой веры», несущих «свет свободы», подчеркивала республиканский характер восстания, воспевала общеевропейское и общечеловеческое значение польской революции и звала к борьбе не на жизнь, а на смерть. Она была адресована солдатам и часто принимала форму солдатских песен в ритмах народных мелодий — полонеза, мазурки, краковяка. В ней сочетались различные поэтические приемы и литературные традиции, в том числе классицистические, но своей оригинальностью и неповторимым колоритом эта поэзия обязана прежде всего романтизму. Именно произведения поэтов-романтиков придали лирике Ноябрьского восстания в целом романтический характер.

В условиях войны, когда русская армия двигалась на Польшу, образ врага должен был стать «апеллятивным фактором, мобилизующим всех членов сообщества к солидарности и сплочению» [Гудков 2005: 15]. Чтобы консолидировать общество, требовалось дать ему представление о том, что за сила противостоит польской армии, изобразить эту силу как угрозу базовым ценностям польского национального сообщества — культуре и традициям, свободе личности, ощущению цивилизационной прогрессивности и принадлежности к Европе. Соответственно, перед литературой стояла задача показать смертельную опасность, исходящую от России, характер и масштаб угрозы, которую несет подавление восстания русскими войсками.

Эту задачу выполнила поэзия 1830–1831 гг. В Ноябрьском восстании приняли участие более ста литераторов, из которых половина отозвалась на злободневную проблематику. Среди поэтов-воинов были Стефан Гарчиньский, Константин Гашиньский, Антоний Горецкий, Северин Гошиньский, Райнольд Суходольский, Винцентий Польш, Бруно Кичиньский и др. Поддержали восстание своим творчеством Адам Мицкевич и Юлиуш Словацкий. Стихи переписывались, распространялись в листовках, печатались в прессе,

издавались отдельными книгами, публиковались в альманахе «Бард освобожденной Польши» (1830–1831).

Экскурс в историю польского поэтического творчества, который провел польский исследователь Войцех Подгурский, показывает, что орел встречался в нем начиная с придворной польско-латинской поэзии раннего Ренессанса, но в XVI–XVII вв. выполнял исключительно функции атрибута короля или королевы [см.: Podgórski 1996].

Характерны гербы польских королевских династий (ил. 7–8):



Ил. 7. Орел Пястов. Печать короля Казимира Великого, изображенная на документе 1339 г.
Польская цифровая библиотека Polona
(из собраний Национальной библиотеки в Варшаве).



Ил. 8. Орел Ягеллонов эпохи правления Сигизмунда II Августа на титульной странице издания, напечатанного в 1569 г. в Кракове. Польская цифровая библиотека Polona (из собраний Национальной библиотеки в Варшаве).

В конце XVII в. «сарматский орел» изредка появлялся в военных песнях-«побудках» как адресат воинственных призывов — например: «Сарматский орел, где твои молнии?» («Богородица», 1673, неизв. автор). Систематически встречаться в поэзии Белый Орел стал лишь с рубежа XVIII–XIX вв., в эпоху разделов. Что касается поэзии Барской конфедерации (1768–1772), связанной с патриотическим движением, которое предшествовало первому разделу Речи Посполитой в 1772 г., — в ней преобладали религиозные песни, для которых орел не очень «подходил». В публицистике же того времени он выступал как синоним исконно польских земель — Короны.

В рассматриваемом контексте Барская конфедерация важна скорее как патриотический порыв, послуживший источником вдохновения для романтиков. Особую роль здесь сыграло знаменитое «Пророчество» ксендза Марека Яндоловича, на которое неоднократно ссылались А. Мицкевич и Ю. Словацкий, усматривавшие в нем предвосхищение мессианистских идей о падении Польши и ее воскресении во имя Европы. Важную роль в этосе Барской конфедерации играли идеи страдания, искупления грехов, прощения и примирения. В частности, в «Пророчестве» говорилось о будущем преображении христианской церкви и о том, как «Dwugłowy w kolor przebierze się biały. Jednogłowy piersi czarnego osiędzie, z którym złączony cuda czynić będzie» [цит. по: Podgórski 1996: 139–140] («Двуглавый окрасится в белый цвет. Одноглавый угнездится на груди черного, вместе с которым будет совершать чудеса»).

Следует упомянуть также о периодах Четырехлетнего сейма (1788–1792), второго (1793) и третьего (1795) разделов Польши. Появлявшиеся в художественных произведениях того времени риторические фигуры непосредственно предшествовали поэзии Ноябрьского восстания. В качестве примера можно привести опубликованную в Варшаве в 1789 г. листовку «Lament orła polskiego nad upadkiem ojczyzny» («Плач польского орла об упадке отчизны»; автор неизв.) и «Treny na rozbiór Polski» («Плачи о разделе Польши», 1795) Юзефа Морелёвского. В них появляются приемы эзопова языка: потеря отчизны описывается через жалобы польского орла на свои утраты — «ощипанные уродливым выродком (вражеским черным орлом. — Н. Ф.)» крылья. Предвещается последний день, когда поляки заснут «под знаком Орла и Погони», а святотатцы, сбросив с башен «сарматских орлов», наутро навяжут соотечественникам новые символы — «черных, двуглавых крылатых страшилищ» [Podgórski 1996: 140–142].

Однако наиболее востребованным образ белого орла оказался в момент патриотического подъема, сопряженного с распространением романтической поэтики. Ведь именно в эпоху романтизма эмоциональнее всего переживалось исчезновение Польши с карты Европы.

Существенным оказалось то, что исторически орлы являлись не только геральдическим (по распространенности в геральдической символике они занимали второе место после львов), но и военным символом. Обращение к малоизученным текстам польской пропа-

гандистской поэзии 1812 г., печатавшимся в центральных газетах, когда корпус Юзефа Понятовского участвовал в российской кампании Наполеона, показывает, что в художественном отношении эти тексты (антироссийские по политической направленности) близки к поэзии Ноябрьского восстания, которая получила впоследствии достаточно широкую известность в Польше. Ключевую роль в развитии орлиной темы сыграл символ наполеоновской армии — Французский имперский орел (Aigle de drapreau, букв. «Флаговый орел»), фигура орла на древке, использовавшаяся Великой армией в качестве штандарта. Полки Наполеона, хотя у них были и полковые знамена, как правило, носили во главе именно имперских орлов. По примеру этих золотых орлов как символов чести древки полковых знамен в армии Княжества Варшавского также имели металлические серебристые навершия с фигурами польских орлов (ил. 9).



Ил. 9. Орел с древка штандарта
5-го пехотного полка Княжества Варшавского.
Музей Неборова и Аркадии.

В этот период утвердилось пропагандистское и поэтическое клише: Россия стала ассоциироваться с ее гербом — черным орлом, а Польша, соответственно, с белым, который в знак объединения земель прежнего Королевства Польского метафорически соединялся с Погоней (гербом Великого Княжества Литовского). Так, в день

рождения Наполеона Королевский замок в Варшаве был украшен транспарантом «Привет тебе, Белый Орел, соединившийся с Погоней!» [GW: 18.08.1812; № 66. S. 1225]. А в Вильно в день провозглашения акта о присоединении Великого Княжества Литовского к варшавской Генеральной конфедерации (то есть политического союза польской и литовско-белорусской шляхты в целях объединения всех частей бывшей Речи Посполитой) дом польского сановника, давшего великолепный бал в честь вступления в Вильно армии Наполеона, украсили двумя транспарантами. На одном была изображена наполовину погруженная в гроб прекрасная женщина, с которой Наполеон снимал оковы; на другом — золотой орел среди молний, соединявший гербы Польши и Литвы.

Тема борьбы белого орла с черным при поддержке золотых орлов развивалась в стихотворении «Военная песнь литвинов в 1812 г.»:

*Orły białe czarnych gonią.
Litwini! Bądźmy Pogonią!
Patrz! Na skrzydłatym piorunie
Złoty ptak zwycięski leci.
Wróg pod gromem jego runie...*

[GW: 18.08.1812. Прил. к № 66. S. 1241–1242].

*(Орлы белые черных прогонят.
Литвины! Будем Погоней!
Глянь! Зигзагом молнии крылатой
Птица золотая вершит полет победный.
Враг будет повержен под грома раскаты...)*

«Орлы, соединяйтесь с Погоней!» — призывал К. Тымовский в стихотворении «К литвинам». В стихах «К нашим братьям на московской службе» он говорил о полете ввысь (над водами Днепра и вершинами гор) снежно-белого польского орла — орла славы. Как утверждалось в «Военной песне, исполненной 28 июня в театре» Ю. У. Немцевича, «смелый завоеватель» Наполеон вскоре узнает, что «белый орел не погиб»: убедится в доблести поляков и их умении воевать. Можно привести много подобных примеров из периодической печати, но самым убедительным, пожалуй, является правительственное сообщение, опубликованное в издании «Gazeta Warszawska» сразу же после занятия Москвы. В нем говорилось, что «древняя столица московских царей <...> перешла сейчас в руки

непобедимого войска великого Наполеона и через 200 лет (имелась в виду эпоха Смуты. — *Н. Ф.*) снова видит триумф польских орлов» [GW: 26.09.1812. № 77. S. 1457].

В генетически связанной с воинственными стихами 1812 г. поэзии Ноябрьского восстания мотив орла стал одним из центральных; более того, орел занял место одного из ее главных героев, чего не наблюдалось ни прежде, ни потом. Об этом говорят сами названия стихотворений: «К орлу» (И. Кунашовский), «Белый Орел. Легенда» (С. Гощинский), «Белый Орел» (В. Польш), а также «К польскому орлу», «К Белому Орлу» неизвестных авторов [см.: Znamirowska 1930: 10–12]. Поэты воспевали храбрую и гордую птицу, ее «историю», веки которой знаменуют историю польского народа и государства. Особенно выразительно звучит эта аллюзия в стихотворениях С. Гощинского «Белый орел. Легенда» и «Восстание поляков». В первом из них автор связывает происхождение белого орла с Белой Хорватией — полумифической исторической областью, существовавшей, согласно картам времен Болеслава Храброго, на землях будущего Польского королевства. Олицетворяющий истоки польского государства орел родился в Татрах, где горный ветер укрепил его крылья, а снега сделали белыми перья. Покинув родную скалу, он парит от Днепра до притоков Эльбы, вызывая восхищение народов всей земли. Его сила и зрелость знаменует собой расцвет Речи Посполитой, ее историческое расширение «от моря до моря» — от Балтийского до Черного:

*Wszystko się przed nim splaszczuło:
Urał zgarbiał w pagórki.
Bracia orły jak przepiórki,
Padły przed jego szpon siłą.
A gdy spocząwszy na ziemi
Strzepnął skrzydły dorosłemi,
Dwa wielkie morza plusnęły pod niemi.*

*(Земля под ним сжалась:
Сгорбились Уральские горы,
Братья-орлы, как перепелки,
Покорились силе его когтей.
А когда, отдохнув на суше,
Он взмахнул подросшими крыльями,
Под ним плескались два огромных моря.)*

По словам поэта, слава белого орла распространялась тогда «от Дуная до Оки». Однако после периода могущества польский орел утратил силу и оказался лишен гнезда. За эпохой упадка последовало время, когда герою стихотворения помог «западный орел, верный и благородный товарищ», то есть орел Наполеона, а затем наступил период созданного Венским конгрессом Королевства Польского. В эти годы Россия сдерживала полет белого орла, «предъявляя еще и права на его благодарность»:

*Wtedy to bękart dwugłowy
Który zdradą i rozbojem
Rozsiadł się w gnieździe nie swoim,
Przemówił chytremu słowy:
«Bracie, zakończmy tę wojnę,
Pora stulić szpony zbrojne,
Na moich piersiach masz gniazdo spokojne».*

*Zaufał słowem czarnego,
Spoczął na łonie nieczystem
I mieszkał w gnieździe ojczystem,
Jak lichy przybysz z obcego —
Póki u serca sąsiada,
Dziś już mędrszy, nie wybada,
Że cios śmiertelny gotuje mu zdrada.*

*(Вот тогда-то двухголовый урод,
Который путем измены и разбоя
Захватил чужое гнездо,
Сказал хитрые слова:
«Брат, закончим эту войну,
Пора убрать воинственные когти,
На моей груди найдешь ты мирное гнездо».*

*Поверил белый словам черного,
Прильнул к темной груди
И стал жить в родном гнезде
Как жалкий чужестранец —
Пока, находясь у сердца соседа,
Набравшись мудрости, не почуял,
Что смертельный удар готовит ему измена.)*

Белый орел поклялся отомстить «уроду» и доказать, что тот не в состоянии целиком поглотить его.

*I jak siedział, tak w pierś brudną
Piorunne szpony zagrążył;
Nim się potwór pojąć zdążył,
Już mu walczyć było trudno,
Już pierś rozdarta szeroko,
Opłuskała go posoką.
Jak się to skończy? — Wiedzą tam, wysoko.*

[Goszczyński 1831: 21–25].

*(И сидя на месте, в грязную грудь
Так вонзил когти-молнии,
Что когда чудище опомнилось,
То уже не могло бороться.
Грудь у него была широко разодрана
И обагрилась кровью.
Чем кончится это? — Знают там, на небесах...)*

В стихах 1830–1831 гг. противостояние Польши и России часто представляло схваткой двух орлов — сюжет, восходящий к античному. Была создана целая галерея образов орлов, летящих в Литву, чтобы соединиться с Погоней.

Например, Д. Магнушевский в стихотворении «День 29 ноября» вспоминает времена, когда «северный колосс / Держал старого орла в морозной ночи, / Студил сердца и затуманивал головы» полякам, а польский национальный символ должен был «покоиться на груди двуглавой птицы»:

*Bez sił — bez życia — w silne ujęci okowy
Gniliśmy w zapomnieniu; i olbrzym Północy
Trzymał orła starego w zamrożonej nocy
I ziębił nasze serca, i zaciemniał głowy. <...>
Orzeł, co się gdzieniegdzie sam jeszcze unosił,
Musiał spocząć na piersiach dwugłownego ptaka;
Polak bał się przywitać imieniem Polaka,
Tylko wspomniawszy wolność, łzami lica rosił.*

В течение этих пятнадцати лет, которые легли на поляков тяжелой ношей, одна лишь молодежь «взрастила молодого орла, /

А Школа подхорунжих научила его летать». Тогда «новый Феникс» взвился ввысь и изгнал тирана:

*Tylko w młodości jeszcze ducha nie zgasili.
Oni młodego orła w piersiach wykarmili;
A szkoła podchorążych latać go uczyła.
I wzbił się Feniks nowy i świetnym zawodem
Starego lwa tyranii z siedziby wypędził;
A skoro go ujrzeli, nikt już krwi nie szczędził,
Naród poszedł za wojskiem, wojsko za narodem*

[Poezja 1971: 57–58].

Высвобождение белого орла из плена черного и бегство последнего стало сюжетом известного стихотворения Ю. Словацкого «Гимн» («Богородица! Дева!»). В нем российский двуглавый орел, ослепленный светом свободы, ищет тени и улетает обратно в северную тьму. Согласно «Восстанию поляков» С. Гошиньского, в «день воскресения Польши» разразилась гроза, и русский орел «пал — рассыпался от собственной злости прямо нам под ноги» («Spadł ruski orzeł, spadł — i własną złością / Rozpękł się, rozlał, pod stopy naszymi»), погибнув от молний, которые держал в когтях, — и миру явилась прекрасная белая птица, милая сердцу каждого поляка.

Черный символ неволи явно проигрывал белому олицетворению свободы:

*Bielszy, groźniejszy nasz orzeł młody,
Że się przerodził na zbójcy zwłokach...*

*(Белее, грознее наш юный орел,
Преобразившийся на хищника останках.)*

Казалось, поляки распрощались с двуглавым орлом навеки:

*O ptaku cudzy, już do nas nie wrócisz,
Rąk nie skrępujesz i serc nie zasmucisz!*

[Poezja 1971: 91–92].

*(Чужая птица, к нам ты не вернешься,
Не свяжешь руки и сердца не опечалишь.)*

Главнокомандующего Я. Сксинецкого поэт просит последним выстрелом прекратить предсмертные муки «подстреленного двуглавого уroda, чтобы он больше не шатался по польской земле» («Niech postrzelony ten potwór dwugłowy / Po ziemi polskiej dłużej się nie ślania» [Poezja 1971: 96]).

В отношении двуглавого орла употреблялись наименования бękart (ублюдок, выродок), а также roszwara (урод, чудовище, страшилище), «кровавая птица». Он символизировал мощь российской державы и опасную в глазах поляков имперскую идею, господствующую роль России в Священном Союзе императоров. По словам Б. Кичиньского, который, подобно современникам, усматривал в государственной символике тайные смыслы, двуглавая птица главенствует в «собрании черных орлов». Так в «Стихах по случаю празднования полугодовой даты со дня 29 ноября» назван Священный Союз, состоявший из государств, в гербы которых входил черный орел.

*Już, gdzie spojrzął, siał przestkach dumny ptak dwugłowy,
Samym szponów wzniesieniem inne orły trwożył,
Nad Czarnym Morzem skrzydła potężne rozłożył,
Przy murach Carogrodu i przy Trebizondzie,
I gdzie Arka Noego spoczęła na lądzie,
I nad klasyczną Greków uniesiony ziemię
Dał uczuć swej potęgi nienawistne brzemię.*

[Poezja 1971: 109].

*(Надменная двуглавая птица сеяла страх всюду,
куда ни взглянет;
Движение ее когтей вселяло тревогу в других орлов.
Она простерла свои сильные крылья над Черным морем,
Над стенами Царьграда и над Трапезундом;
И над местом, где прибило к берегу Ноев ковчег.
И поднявшись над землей древних греков,
Она дала почувствовать ненавистное время своей власти.)*

Согласно Б. Кичиньскому, белый польский орел должен был по велению черного «нести оковы» его жертвам, в том числе богине свободы — Франции — и сам обречь себя на вечную неволю, однако освободился и реет в смелом полете [см.: Poezja 1971: 107–109]. Черный орел, который «в когтях держит оковы» (Ю. Словацкий [Ро-

ezja 1971: 4]) и хочет заковать в них просвещенные народы (Б. Кичиньский [Poezja 1971: 109]), — устойчивый образ польской поэзии, связывающий Россию с приметами рабства. Эти приметы, которые Россия, согласно польским поэтам, стремилась распространить и на их отечество, — тюрьмы, оковы, цепи, узы, кнут — становятся своего рода символами. Они соотносятся с культом узника и страданий — обратной стороной романтической идеи свободы. Очевидно, что Россия прочно ассоциируется с идеей неволи, как и все те пятнадцать лет, что польское государство существовало в ее составе, — это в польском сознании эпоха несвободы. Жизнь в неволе для романтика равноценна смерти; следовательно, эпоха Конгрессового Королевства — «перерыв в истории» (С. Гарчиньский, «К народам» [Poezja 1971: 180]).

С. Гощиньский писал, что в течение пятнадцати лет над поляками

*Czerniał ciemiejczy orzeł rozbojniczy;
Z gromami w szponach, ze skrzydłem rozpiętem
Czychał na resztę skrwawionej zdobyczy,
Groził do reszty naszym krajom świętym.
Obecność jego jak brzydkie widzenie
Szpetnością trwogi barwiła nam lice;
Jak całun jaki brudnych skrzydeł cienie
Błogosławioną kryły nam ziemię*

[Poezja 1971: 90].

*(Чернел разбойничий орел угнетателей.
С молниями в когтях, с распростертыми крыльями
Поджидал он кровавую добычу,
Грозил остальным народам судьбой нашей святой страны.
Его присутствие как дурное видение
Печатью тревоги лежало на наших лицах;
Тени его грязных крыльев
Как саван покрывали нашу благословенную землю.)*

По словам К. Гашиньского, двуглавый орел, покинув Польшу, унес с собой ее кандалы. Белый же орел летит вперед, отряхнувшись от черных перьев («Песня. Уже настал священный час» [Poezja 1971: 149–151]). Свободный полет белого орла прославлял Р. Суходольский: «Długo spała Polska święta, / Długo orzeł biały spał, / Lecz

się zbudził i pamięta, / Że on kiedyś wolność miał» — «Долго белый орел спал, / Но пробудился и вспомнил, / Что когда-то был вольным» («Песня. Вперед, братцы, за меч!» [Poezja 1971: 30]). У В. Поля читаем: «Wszak to, dzieci, Orłę nasze! Polskich królów Orłę one... <...> Za Kościuszki — rzekli ludzie — / Orłę takie już widziano» — «Ведь это, дети, наш Орел! / Это Орел польских королей... <...> При Костюшко, — говорили люди, / — Уже видели такого Орла» («Белый орел» [Poezja 1971: 198–200]).

Р. Пшибыльский, исследовавший символику Ноябрьского восстания, обратил внимание на особую значимость в ней мотивов света и тьмы. Они служили выражением мессианистских идей, согласно которым Польша привносит основы христианской нравственности в мрачное царство Священного Союза, где господствует Россия. Враг Польши представлялся «королем мрака», с которым поляки, «сыны света», вступают в неравную борьбу [см.: Poezja 1971: 99].

Как замечает исследователь, в борьбе света и тьмы столкновение двух орлов играло символическую роль:

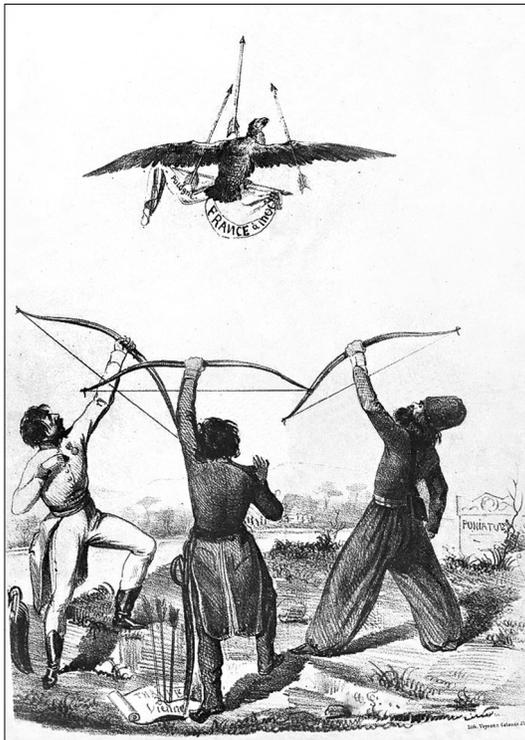
Естественной средой обитания черного орла были тьма и холод — основные, согласно распространенной среди романтиков символике, признаки ада. Белый же орел обитал на небе, там, где свет и солнце, — словом, в божественном пространстве [Przybylski 1983: 363].

Столь важная для романтиков цвето-световая символика связывала белого орла с чистотой, молодостью, жизнью; черного — с грязью и смертью. Польская поэзия, таким образом, интерпретировала борьбу поляков с российским государством как столкновение двух начал: христианского, гуманного, демократического — и деспотического, рабского, знаком которого служил черный орел.

Добавим, что белизна польского орла призвана свидетельствовать и о чертах национального характера: благородстве, чистоте помыслов, не запятнанной кровью (в том числе убийством собственных королей) истории. О них же говорят подчеркиваемые многими авторами молодость поляков по сравнению с другими европейскими народами, традиции свободолюбия, юная задиристость и воинственный запал.

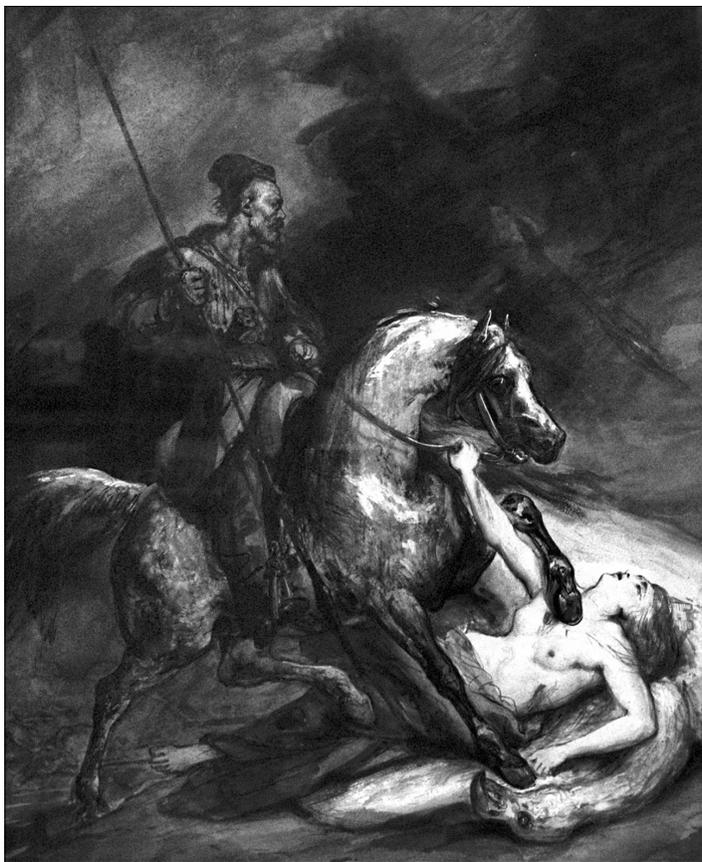
Безусловным для нас является одно: образ Белого Орла в поэзии Ноябрьского восстания ярко демонстрирует превращение государственного символа в национальный. Из процитированных, как и из других патриотических текстов того времени следует, что именно через осознание трагедии разделов, утраты государственно-

сти и стремление к объединению польских земель формировалось представление о национальном единстве. Недаром лейтмотивом большинства стихов является воссоединение Орла с Погоней. Орел воплощает широко объемлющую идею отчизны — он, подобно самому польскому народу, страдает физически и морально. Это подтверждают, в частности, его визуальные образы, характерные для эпохи романтизма. Сравним, например, два изображения, одно из которых относится к эпохе Венского конгресса и представляет достаточно схематичную аллегорю: белого орла, стремящегося к Франции, пронзают стрелами русский, немец и австриец (ил. 10).



Ил. 10. Аллегория Венского конгресса.
Национальная Библиотека в Варшаве.

Второе, картина Ари Шеффера «Полония» (1831), демонстрирует казака на коне, под копытами которого — обнаженная женщина, лежащая на груди испускающей дух большой белой птицы (ил. 11).



Ил. 11. *А. Шеффер.* Полония. Акварель. 1831.

Здесь, как видим, сочетаются антропоморфная и зооморфная репрезентации Польши — Полонии, при этом картина художника-романтика гораздо более насыщена эмоционально. В сущности, само появление поэтического образа орла — живого (в отличие от статичного геральдического изображения), наделенного своеобразными, яркими, заведомо «польскими» чертами характера — означало расширение семантики символа, его идентификацию с народом как с таковым.

Образ черного орла также сохранял свою значимость среди воплощений России, выходя за пределы агитационной поэзии. Наряду с фигурой царя — «личного» врага независимой Польши, персонифици-

фицировавшего враждебное ей начало, актуальным являлся и атрибут его власти в виде не существующей в природе мутации хищной птицы. М. Мохнацкий так описывал популярную среди польской эмиграции карикатуру на Николая I, созданную, по словам мемуариста, польским автором:

Карикатура, которую на этих днях прислали из Лондона в Париж, изображает Николая I в парадном генеральском мундире с крестами, в кирасирских сапогах, стоящего на земном шаре. Его двуглавый орел под южным полюсом вонзил свои когти в грудь и живот мертвой женщины, которая воплощает Польшу. Царь играет кнутом на скрипке, а все властители мира танцуют с величайшим почтением [цит. по: Makowski 1976: 106].

Ноябрьское восстание поляков инспирировало развитие «орлиного» сюжета и в русской поэзии. Здесь уместно вспомнить о Севере (по-польски *Rópnos*) как о политической метафоре России, характерной для первой половины XIX в. в целом, но особенно активно использовавшейся польскими поэтами в 1830–1831 гг. при построении образа врага. Эта метафора позволяла создавать особое мифопоэтическое пространство, основными чертами которого были холод, мороз, льды и снега, а также тьма. В то же время у А. С. Хомякова мы встречаем аналогичные польским, но наполненные противоположным содержанием образы «Северного Орла», «орла полночи» как главенствующего в славянском мире. В стихотворении «Ода (на польский мятеж)» (1830) поэт, осуждая «вражды бессмысленный позор» «славянских братьев», писал:

*И взор поэта вдохновенный
Уж видит новый век чудес:
Он видит: гордо над вселенной,
До свода синего небес,
Орлы славянские взлетают
Широким дерзостным крылом,
Но мощную главу склоняют
Пред старшим — Северным Орлом.
Их тверд союз, горят перуны,
Закон их властен над землей,
И будущих Баянов струны
Поют согласие и покой!*

[Хомяков 1969: 90].

Эта ода Хомякова была первоначально опубликована в переводе на немецкий язык (вместе с переводами стихотворений А. С. Пушкина «Клеветникам России» и В. А. Жуковского «Русская песнь на взятие Варшавы») в изданной в Петербурге в 1831 г. брошюре «Der Polen Aufstand und Warschau's Fall 1831» («Польское восстание и падение Варшавы в 1831 г.»). В стихотворении Хомякова «Орел» (1832) образ гордой и царственной птицы продолжал служить выражению панславистских идей, провозглашавших объединение славян под главенством России. В нем поэт-славянофил призывал российского орла не забывать о младших, «окованных братьях», томящихся в Альпах и Карпатах, «В Балканских дебрях и лесах, / В сетях Тевтона вероломных, / В стальных Татарина цепях...»:

*О, вспомни их, орел полночи,
Пошли им звонкий твой привет,
Да их утешит в рабской ночи
Твоей свободы яркий свет.
Питай их пищей сил духовных,
Питай надеждой лучших дней
И хлад сердец единокровных
Любовью жаркою согрей.
Их час придет — окрепнут крылья.
Младые когти подрастут,
Вскричат орлы и цепь насилья
Железным клювом расклюют*

[Хомяков 1969: 101].

У других русских поэтов восстание 1830 г. также способствовало сопряжению польской темы с образами орлов. Хорошо известны, например, строки Ф. И. Тютчева из стихотворения «Как дочь родную на закланье...» (1831), в которых акцентировано родство двух птиц — мотив, начисто отсутствующий в польском контексте:

*Ты ж, братскою стрелой пронзенный,
Судеб свершая приговор,
Ты пал, орел одноплеменный,
На очистительный костер!*

[Тютчев 2002: 146].

С противоположной политической позиции рассматривал ситуацию Н. П. Огарев, писавший в начале 1840-х гг. о Варшаве времен российского наместника И. Ф. Паскевича:

*Дома твердят о старине,
Но мрачен город величавый,
Как витязь, падший на войне.
Везде сидит орел двуглавый,
Над жертвой крылья распустив
И когти хищные вонзив*

[Огарев 1980: 228].

Можно усмотреть в распространенности «орлиной» темы как непосредственное влияние «текста» польской культуры на русскую, так и отражение единой образной системы, характерной для 1820-х — 1830-х гг. Не будем забывать, что предыдущая эпоха была ознаменована военно-исторической эпопеей «под знаками наполеоновских орлов». Сходным образом «пребывание» поляков (в том числе ведение военных действий) «под знаком Белого Орла» не только отражало польскую самоидентификацию, но служило формированию образа Польши в глазах русских. Реминисценции и прямые отсылки к связанным с восстанием 1830–1831 гг. «орлиным» мотивам возникнут в русской поэзии и гораздо позже — в частности, в произведениях, написанных во время Первой мировой войны, в годы, предшествовавшие образованию независимого польского государства. Так, поддерживая вольнолюбивые стремления поляков, В. Я. Брюсов («Польша», 1914) вспоминает тютчевского «одноплеменного орла», который «напрасно крылья расширял» [Брюсов 1973: 147]; К. Д. Бальмонт («К полякам», 1914(?)) называет Белого Орла «прозорливым» [Ветвь 1917: 10]; А. Н. Сиротинин в стихотворении «Польша, 1914» признается:

*И сердце в трепете опять услышит
Орлиных белых крыльев горный шум.
Люблю я лет высоких польских дум!*

[Сиротинин 1916: 183].

Ограничиваясь рассмотрением поэзии, сопряженной с национально-освободительным «взрывом» 1830 г. и военными действиями, мы сознательно оставляем в стороне мотив орла у классиков

польской литературы и соответствующий материал, разлитый по всему ее пространству. Сошлемся лишь на высказывание В. Подгурского: «...суммируя поэтические достижения XIX в., можно смело утверждать, что мотив орла не упускал возможности участвовать в жизни народа» [Podgórski 1996: 151]. Для нас важно, например, что образ орла сопровождал повстанцев 1863 г. Об этом свидетельствует стихотворение погибшего во время Январского восстания М. Романовского «К *** с просьбой вышить орла на ладанке» (1858), в котором национальный символ приравнивается по значимости к кресту. Лирический герой просит девушку не вышивать для него, отправляющегося в бой воина, католический крест; пусть лучше на обороте ладанки вышьет орла — «того орла, что бел, но вечно обращен к солнцу и держит в когтях острый меч» [цит. по: Podgórski 1996: 151].

В заключение отметим сравнительно низкую частотность орла как центрального персонажа в агитационной, связанной с национально-освободительной борьбой и военными действиями польской поэзии XX в. Исключение составляет песня «Хей, Белый Орел! Боевой гимн, посвященный польской армии» (1917), написанная польским композитором и политиком Игнацием Падеревским. В ней,



Ил. 12. Герб Республики Польша. 1927.

кажется, в последний раз в польском военно-историческом «песеннике» традиционные мотивы «За Польшу Пястов и Ягеллонов!» и «За Нашу и Вашу свободу!» прозвучали в связи с образом Белого Орла как главного героя. После обретения Польшей независимости была утверждена в 1919 г. официальная форма герба в виде белого орла с короной (в 1927 г. этот вариант был изменен) (ил. 12).

В качестве государственного символа Белый Орел перестал быть актуальной целью воинственных призывов. Точно так же потеряли актуальность тема исчезнувшего из государственной символики герба Российской империи и, соответственно, мотив борьбы белого и черного орлов — в истории польской культуры этот мотив остался неотъемлемым атрибутом национально-освободительного движения первой половины XIX в.

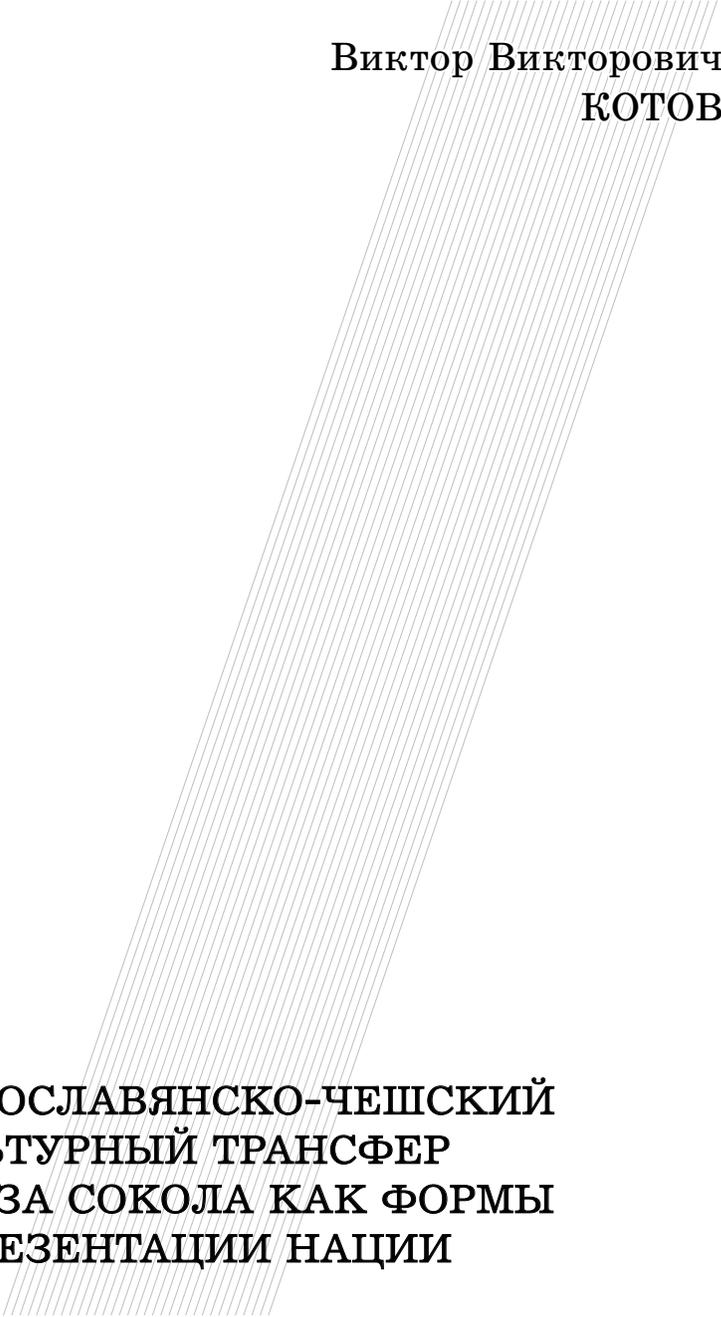
ЛИТЕРАТУРА

- Брюсов 1973 — *Брюсов В. Я.* Собр. соч. В 7 т. М., 1973. Т. 2.
Ветвь 1917 — Ветвь. Сборник клуба московских писателей. М., 1917.
Гудков 2005 — *Гудков Л.* Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // *Образ врага.* М., 2005.
Огарев 1980 — *Огарев Н. П.* Стихотворения и поэмы. М., 1980.
Сиротинин 1916 — *Сиротинин А. Н.* С родных полей. Не свои стихи. Пг., 1916.
Тютчев 2002 — *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. соч. В 6 т. М., 2002. Т. 1.
Хомяков 1969 — *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969.
Czyński 1956 — *Czyński J.* Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzinska, czyli Jakubini polscy. Warszawa, 1956.
GW — *Gazeta Warszawska,* Warszawa, 1774–1935.
Goszczyński 1831 — [*Goszczyński S.*] Pobudka. Poezje Seweryna Goszczyńskiego. Warszawa, 1831.
Kuczyński 1998 — *Kuczyński St. K.* Orzeł Biały i barwy biało-czerwone w polskich powstaniach narodowych XIX wieku // *Niepodległość i Pamięć.* 1998. № 10.
Makowski 1976 — *Makowski S.* «Kordian» J. Słowackiego. Warszawa, 1976.
Podgórski 1996 — *Podgórski W.* «Nad nami Orzeł Biały» — poezja polska wobec naczelnego symbolu Rzeczypospolitej // *Orzeł Biały: herb państwa polskiego: materiały sesji naukowej w dniach 27–28 czerwca 1995 roku na Zamku Królewskim w Warszawie.* Warszawa: Polskie Towarzystwo Heraldyczne, 1996.
Poezja 1971 — *Poezja powstania listopadowego.* Wrocław, 1971.

Przybylski 1983 — *Przybylski R.* Symbolika powstania listopadowego // Powstanie listopadowe 1830–1831. Geneza — uwarunkowania — bilans — porównania. Wrocław; Warszawa; Kraków: Ossolineum, 1983.

Zbiór pamiętników 1882 — Zbiór pamiętników do historii powstania polskiego z roku 1830–1831. Lwów, 1882.

Znamirowska 1930 — *Znamirowska J.* Liryka powstania listopadowego. Warszawa: Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego; Skład Główny w Kasie im. Mianowskiego, 1930.



Виктор Викторович
КОТОВ

ЮЖНОСЛАВЯНСКО-ЧЕШСКИЙ
КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР
ОБРАЗА СОКОЛА КАК ФОРМЫ
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАЦИИ

В Новое время важнейшей частью идентичности человека стала принадлежность к нации, а национализм превратился в одну из самых влиятельных политических идей. Пользовавшийся большим авторитетом среди чешских националистов XIX в. философ И. Г. Гердер сформулировал принцип национализма следующим образом: «...самое естественное государство — такое, в котором живет один народ, с одним присущим ему национальным характером» [Гердер 2013: 265]. Для описания государств, не соответствовавших этому принципу, он использовал зооморфную метафору из Библии: «...они в истории — словно символы монархий в видении пророка: голова льва, хвост дракона, крылья орла, лапы медведя — все соединено в одно целое»¹ [Гердер 2013: 265].

В конце XVIII в. такое представление о естественном политическом устройстве казалось фантазией, однако к середине XX в. Центральная Европа значительно приблизилась к подобному идеалу. Важную роль в этом процессе сыграли многоликая модернизация, создание параллельных полугосударственных структур так называемых «непривилегированных наций» и, наконец, череда войн и депортаций. Эпизодом масштабного исторического преобразования был и южнославянско-чешский культурный трансфер образа сокола как формы репрезентации нации. Перенесение этого образа связано с появлением в 1861–1862 гг. сокольского движения, которое соединяло национализм и гимнастику и являлось одним из столпов чешского «теневого государства». Постепенно «Сокол» получил широчайшее распространение в так называемых чешских землях монархии Габсбургов², а затем и за их пределами.

* * *

Начиная с 1980-х гг. тема национализма является одной из ключевых в историографии. При этом в результате «культурного поворота» особое внимание при изучении данной проблемы уделяется сфере символов. Задействованные националистами символы отличались большим разнообразием, включая, например, литературные и архитектурные памятники, еду, цвета, одежду, растения и т. п.

¹ См.: Дан. 7:4–6; Откр. 13:2.

² Во второй половине XIX в. не существовало особой административной связи между Богемией, Моравией и Силезией, а многие их жители не идентифицировали себя в качестве чехов.

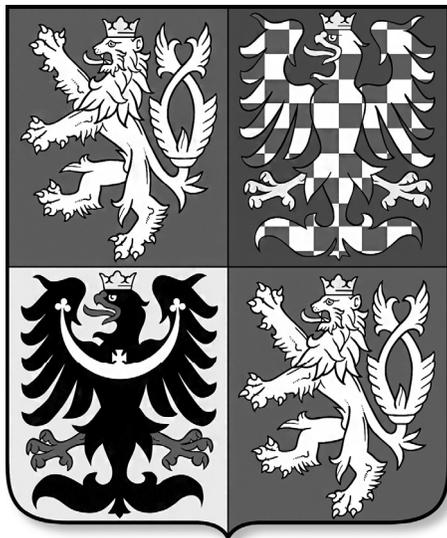
В числе повсеместно распространенных форм репрезентации нации были и зооморфные образы, например, галльский петух [см.: Пастуро 2003: 37].

К превращению южнославянского образа сокола в метафору чешскости применима теория культурных трансферов. Ее автор, современный французский историк и литературовед Мишель Эспань понимает под ними «заимствование <...> культурного блага» или «перенос из одного географического или символического пространства элементов его системы в другую» [Эспань 2018: 67–68]. Хотя некоторые положения теории М. Эспаня кажутся дискуссионными [см.: Кром 2015: 86–87], сам термин «культурный трансфер» представляется полезным инструментом исторического анализа, позволяющим расширить круг вопросов исследования.

«Заимствование культурного блага» предполагает, по М. Эспаню, «интерпретацию чужого объекта, его интеграцию в иную референциальную систему, которая прежде всего есть система лингвистическая» [Эспань 2018: 60]. Такой системой в изучаемом случае был своеобразный «зоопарк» символов, задействовавшихся в чешскоязычной культуре середины XIX в. для национальной репрезентации.

Происхождение ряда его «обитателей» было геральдическим. В первую очередь речь идет о богемском льве. Как и польский орел, в этот период лев, по мнению историков А. С. Мыльников и М. Гроха, служил напоминанием об утраченном государстве, воспринимавшемся как «свое», то есть национальное [см.: Мыльников 1997: 53–54; Hroch 2009: 246]. Если герб королевства Богемия использовался как общечешский символ, то орлицы с гербов маркграфства Моравия и герцогства Верхняя и Нижняя Силезия были в большей степени связаны с конкретными землями. Современный герб Чешской Республики включает в себя исторические гербы Богемии (части 1 и 4), Моравии (2) и Силезии (3) (ил. 1).

Соотношение чешской и австрийской идентичности у многих жителей чешских земель было противоречивым и изменчивым. Это проявлялось, в частности, в эмоциях, которые вызывал еще один образ геральдического происхождения, символ монархии Габсбургов — орел. Его изображения встречались повсеместно — например, печатались на страховых полисах, выпускавшихся богемским филиалом триестской «Nuova Societa Commerciale di Assicurazioni» (ил. 2). Директором этого филиала был Йндржих Фигнер, первый староста «Пражского Сокола».



Ил. 1. Герб Чешской Республики.
Собрание законов ЧР [Zákon 1993: 27].



Ил. 2. Страховой полис, выпущенный в 1862 г. богемским филиалом
«Nuova Societa Commerciale di Assicurazioni».
Издание к 100-летию Й. Фигнера [Jindřich Fügner 1922: 40].

Еще одной орнитоморфной метафорой было постулирование «голубиной» природы чешской нации — ее определение как миролюбивой и невоинственной. Появление этого образа связывается с религиозными сочинениями Я. А. Коменского [см.: *Historie* 1888: 123], а обретение популярности — с разделявшим идеи Гердера о миролюбивости славян [см.: Гердер 2013: 499–501] поэтом Я. Колларом [см.: *Kollár* 1862: 86, 183]. Существовали также (хотя занимали маргинальное положение) немецкое оскорбление чехов как «псов» [см.: *Naše listy* 1868–1869-10.2.1869: 2] и чешский инсектоморфный ответ, обозначающий немцев как «швабов», то есть черных тараканов [см.: *Humoristické listy* 1858–1941-4 (1862): 376].

Исследование этого «зоопарка» представляется перспективным направлением изучения чешской культурной истории. В 1994 г. состоялся XIV-й пльзенский симпозиум по истории «долгого XIX века», посвященный «Богемскому льву и австрийскому орлу в XIX в.». Авторы изданного по его результатам сборника статей затрагивают в первую очередь идентификационные поиски жителей чешских земель и всей монархии Габсбургов, почти не упоминая, однако, образы льва и орла. В качестве приложения к этой книге опубликована подборка изображений, экспонировавшихся на прошедшей в 1994 г. в Пльзене и Праге выставке «Лев и Орел»; в одних случаях взаимоотношения двух символов представлены как союзные, в других — как конфликтные [см.: *Český lev* 1996: 331–343]. Кроме того, визуальные материалы, а также исследования антропоморфных, зооморфных и иных репрезентаций чешской / чехословацкой нации и ее государства в «коротком XX веке» содержатся в каталоге выставки «Строительство государства», прошедшей в 2015–2016 гг. в Праге [см.: *Budování státu* 2015].

* * *

Во взаимодействие с охарактеризованной системой зооморфных символов вступит южнославянский образ мужчины-«сокола» — храброго и сильного воина, защищающего Родину от иноземцев. Согласно М. Эспаню, «именно конъюнктура (потребности) пространства, в котором происходит усвоение чужого, определяет то, что вообще может быть заимствовано, или же то, что, латентно уже присутствуя в национальной памяти, может быть реактивировано» [Эспань 2018: 64]. Такой акцент на принимающей стороне культурного трансфера делает историю, интенсивность и географию рас-

пространения образа «сокола» в различных южнославянских культурах второстепенными вопросами для данного исследования³.

Южнославянские «соколы» были известны чешской образованной публике задолго до 1860-х гг., то есть «латентно уже присутствовали в национальной памяти». Особенно часто образ сокола встречается в песнях, записанных В. С. Караджичем; например: «По Косову знаменем он веял, / Разогнал и распугал он турок, / Словно сокол голубей пугливых» [Поэзия 1871: 65; пер. Н. В. Берга]. Сербский эпос приобрел общеевропейскую известность. Чешским читателям был доступен ряд переводов этих песен на чешский и немецкий языки. Встречавшийся в них образ сокола перетекал и в местные произведения: так, пражский немецкоязычный писатель-романтик Карл Герлосзон (Карел Герлош) включил часть процитированной выше караджичевской песни «Царь Лазарь и царица Милица» в свой роман «Стефан Малый» (1828; чешский перевод — 1853) [см.: Herloš 1853: 48]. «Соколиная» метафора фигурирует как в этой песне, так и в других частях романа: «...есть ли что слаще, чем тот миг, когда мы сидим на холме и отдыхаем после битвы, по долине течет кровь, а врагов веры лежит столько, сколько осенью листьев, миг, когда нарядные черногорские соколы с окрашенными кровью крыльями и красными когтями возвращаются с поля боя» [Herloš 1853: 40].

Ключевое значение для истории изучаемого трансфера имел сборник «Сербские народные песни» (1852). Эти переведенные на чешский тексты были записаны литератором Ацой-Зубом Поповичем по большей части в области Срем, но также и в Праге среди выходцев из Герцеговины и Далмации [см.: Србске народне пјесме 1852: IX–X⁴]. Изначально они предназначались для публикации Караджичем, однако не вызвали у него интереса и были изданы в Праге в рамках кампании по сбору средств на строительство чешского Национального театра [см.: Србске народне пјесме 1852: VIII–IX]. С «сивыми соколами» в этих песнях сравниваются Королевич Марко, Старина Новак и другие герои [см.: Србске народне пјесме 1852: 3, 49, 53].

³ В литературоведческих исследованиях образ героя-«сокола» упоминается в связи с песнями, изданными В. С. Караджичем (где связывается с охотой и даже с тотемизмом [см.: Кравцов 1933: 98, 150–151, 153]), а также с творчеством П. П. Негоша [см.: Осипова 2011: 82; Раздобудько-Чович 2014: 110, 113].

⁴ Во введении книги страницы не пронумерованы, для ссылок на него мы используем римские цифры.

1860-е годы были началом нового, более массового периода в развитии чешского национализма [см.: Мыльников 1997: 107; Политические партии 2018: 66; Hroch 1986: 239]. Политическая либерализация обусловила возникновение множества новых объединений, среди которых было и «Пражское гимнастическое общество» [см.: Мыльников 1997: 112]. Его устав был подан на утверждение наместничества в Богемии в декабре 1861 г. В документе говорилось, что используемым на печати и знамени символом является «летающий сокол» [см.: Národní 1861–1941-2.1.1862: 2]. При этом до 1864 г. название «Пражский Сокол» было неофициальным [см.: Památník 1883: 46; Nolte 2002: 42; Sak 2012: 64].

Возвращаясь к выделяемой М. Эспанем «конъюнктуре <...> пространства, в котором происходит усвоение чужого», отмечу, что новый этап в развитии чешского движения был связан с углублением политической дифференциации [см.: Hroch 1986: 291–292], а именно — с постепенным разделением Национальной партии на младочехов и старочехов. Оформление этого раскола совершилось в 1874 г., однако само понятие «младочехи» возникло уже в 1863 г., тогда как корни конфликта уходят в более ранний период [см.: Политические партии 2018: 39–40, 67, 114; Mattuš 1921: 25].

Среди более радикальной части националистов имела хождение идея, что южные славяне должны послужить своеобразным примером для чехов: например, в пользовавшемся большой популярностью историческом цикле П. Хохолоушека «Юг» (1862–1863) отношения сербов или черногорцев и турок могут быть интерпретированы как проекция отношений чехов и немцев [см.: Tytšová 1926: 36; Pokorný 2008: 380; Šístek 2006: 6, 35–43; Šístek 2017: 520–521]. С таким видением была связана и идея славянской взаимности. Не считая революционного периода 1848–1849 г., методы ведения политической борьбы в чешских землях и на Западных Балканах значительно различались [см.: Шемякин 2012: 149–150; Hroch 2009: 55–56]. Трансфер образа «сокола» можно трактовать как выражение несогласия с выбором этих методов и как своеобразную «маску» или «костюм», в которых воплощались мечты о политическом радикализме.

Любопытен вопрос о том, почему подобная метафора не была заимствована из национального прошлого, с которым связаны в том числе упомянутые зооморфные символы. Одной из трибун младочешского направления являлось популярное издание «Národní listy» («Национальная газета»), на страницах которого периодически воз-

никали образы льва и голубя. Так, новогодний фельетон 1862 г. поэта и драматурга В. Галека призывал чехов «перестать быть голубиной нацией» и «знать, что на нашем гербе изображен лев» [Národní listy 1861–1941-1.1.1862: 1]. Вышедшая 27 мая 1862 г. очередная часть эссе анонимного автора «Наше спасение — в чешской добродетели» открывалась гордым утверждением: «Пожалуй, никто не имеет большего права на льва, чем наша “голубиная” чешская нация». Тезис доказывался проявлениями чешской доблести как в далеком прошлом, так и во время Австро-итало-французской войны 1859 г. При этом миролюбивость и справедливость чехов в этой националистической проповеди не отрицались — таким образом, чехи объявлялись одновременно «голубиной и львиной нацией» [Národní listy 1861–1941-27.5.1862: 1]. Одной из причин, по которой символом нового движения не стал лев, могли быть юридические ограничения на его использование. Известно, например, что в последующий период для нанесения льва или моравской орлицы на знамена сокольских обществ необходимо было специальное разрешение [см.: Národní listy 1861–1941-24.6.1871: 3].

Перечисляя примеры проявления доблести чешской нации, автор эссе «Наше спасение» утверждал, в частности, что «татарин ее не одолел» [Národní listy 1861–1941-27.5.1862: 1]. Предполагаю, что это было аллюзией на Краледворскую рукопись — подделку 1810-х гг., считавшуюся в середине XIX в. памятником средневековой чешской письменности. Интерес в этой связи представляет чешское гимнастическое общество города Нова-Пака, расположенного, как и место «обнаружения» рукописи, на северо-востоке Богемии. Все чешские организации, возникавшие в 1862 г. по пражскому образцу, принимали название «Сокол»⁵. Однако общество в Нова-Паке в первые два года существования носило имя «Любор» — так в одной из содержащихся в Краледворской рукописи песен звали героя-победителя рыцарского турнира [см.: Národní listy 1861–1941-1.6.1862: 3].

В последующий период «соколы» постоянно задействовали встречавшиеся в рукописи образы героев, во многом служивших антропоморфной репрезентацией чешской нации. Это касается в том числе могучих Забоя и Славоя, одолевших немецких завоевателей. Примером может служить статья главного инструктора «Пражского Сокола» Мирослава Тырша, посвященная неудавшейся попытке

⁵ Не считая «Моравского гимнастического общества» в Брно — ровесника «Пражского Сокола».

установить в 1871 г. контакты с русским обществом: лидер движения, по его словам, мечтал о взаимности «ваших (русских. — В. К.) Игорей и наших Забоев» [Sokol 1871–1952-1(1871): 41]. В 1873 г. Тырш рекомендовал использовать изображения Забоя и Славоя для оформления «соколовен», то есть гимнастических залов [см.: Sokol 1871–1952-3(1873): 26]. Характерно, что в конце XIX в. для моста имени Ф. Палацкогго в Праге скульптор Й. В. Мыслбек изобразил на модели статуи «Забой и Славой» фигуру сокола (ил. 3); вероятно, это было связано с тем, что два героя, как и «соколы», олицетворяли силу и мужество чехов [см.: Doležel etc. 2015: 36].



Ил. 3. Модель статуи Й. В. Мыслбека «Забой и Славой». Издание к 100-летию М. Тырша [Dr. Miroslav Tyrš 1932: 82].

Еще большее значение для сокольского движения имел гуситский миф, который также потенциально мог дать имя новому обществу (например, «Булава», «Кистень» и т. п.) Каким же образом в 1861 г. было выбрано заимствованное название «Сокол»? В момент возникновения пражского Общества никто из его лидеров не объяснил такой выбор, и вопрос этот до сих пор остается «темным местом» в историографии. Согласно воспоминаниям одного из первых членов Общества В. Червинки, предложенный в конце 1861 г. на подготовительном собрании пункт устава о символе «был одобрен единогласным, вызвавшим, можно сказать, бурные восторги, решением» [Červinka 1920: 17]. Однако другой мемуарист, К. Маттуш, сообщает, что во время дискуссии звучали и возражения [см.: Mattuš 1921: 24].

Только в 1869 г. в прессе впервые появилась информация, что автором названия «Сокола» был политик, литератор и педагог Эмануэл Тоннер [см.: Květy 1865–1872-4 (1869): 31]. Позднее об этом писали М. Тырш и вхожий в сокольские круги известный поэт и журналист Я. Неруда [см.: Sokol 1871–1952-3(1873): 114; Humoristické listy 1858–1941-24(1882): 430; Sak 2012: 258]. Именно Тоннер в студенческие годы осуществил перевод упомянутых «Сербских народных песен» [см.: Србске народne пјесме 1852: X]. Его роль подтверждает тезис М. Эспаня об особом значении переводчиков как «проводников» культурных трансферов [Эспань 2018: 45–46]. В 1862–1863 гг. Тоннер входил в состав Правления «Пражского Сокола» [см.: Sak 2012: 62]. В начавшемся вскоре в Обществе противостоянии радикального и умеренного направлений Тоннер поддерживал скорее радикалов (которые на первом этапе терпели поражение) [см.: Nolte 2002: 41].

Наиболее раннее из известных мне упоминаний о южнославянском происхождении названия движения относится к 25 июня 1871 г. В этот день прошла церемония освящения знамени «Сокола» Мельника, на которой староста общества журналист и политик Ф. Винклер произнес торжественную речь. В ней он связал название чешского «Сокола» с «неутомимыми борцами за свободу и веру», о которых «поет сербский народ» [Národní listy 1861–1941-27.6.1871: 2]. В 1883 г. в книге, изданной к 20-летию «Пражского Сокола», гимнастический инструктор Йозеф Миллер подтвердил, что Тоннер «имел в виду южнославянских национальных героев, которые в речи местного народа называются “соколами”». Изначальное отсутствие слова «сокол» в названии общества Миллер объяс-

нил стремлением избежать возможных проблем политического характера [см.: Památník 1883: 46].

Несмотря на значительный объем работ о сокольстве, специальные исследования, посвященные истории происхождения названия движения, не проводились. В некоторых обобщающих «сокологических» изданиях вопрос о мотивах Тоннера даже обходится стороной [см.: Navránková 1996: 17; Waic 2013: 23]. Содержащиеся в известных мне работах верные указания на фольклорное происхождение названия сокольства не связываются с текстом «Сербских народных песен» (1852) [см.: Blecking 1987: 32; Nolte 2002: 42; Pavlin 2009: 87; Terech 1991: 26].

Неясности добавляет также черногорская версия. Вероятно, у ее истоков стоит заметка М. Тырша об истории сокольской формы, состав которой в 1873 г. в очередной раз стал предметом дискуссии. В этом тексте главный инструктор пражского Общества сообщал, что «черногорское прозвище “Сокол” (молодец-богатырь) было выбрано <...> профессором Тоннером» [Sokol 1871–1952-3(1873): 114]. Можно предположить, что десятилетие спустя после основания Общества в памяти Тырша переплелись два следовавших друг за другом события: создание устава «Пражского Сокола» в конце 1861 г. и своеобразная черногорская «лихорадка» весны — лета 1862 г. в чешском обществе, которая была связана с одним из регулярных черногорско-турецких военных конфликтов [см.: Карасев, Искендеров 2012: 135–136; Šístek 2017: 204–206]. Проследить эти процессы позволяет изучение «несущей стены» чешской националистической культуры XIX в. — газет. Хотя новости о черногорском конфликте печатались еще в 1861 г. [см.: Pražské noviny 1825–1864-18.10.1861: 3], образ «сокола» тогда упоминался лишь применительно к жителям хорватских земель и Военной границы [см.: Národní listy 1861–1941-14.2.1861: 2, 26.2.1861: 2, 14.7.1861: 2], а сам этот вопрос еще не стал внутривнутриполитическим фактором.

Весной следующего года все изменилось. Например, 28 апреля 1862 г. «Národní listy» сообщали, что в Герцеговине «турок везде одолевает страх и ужас перед черногорскими соколами» [Národní listy 1861–1941-28.4.1862: 1]. В последующие месяцы подобные сообщения стали типичными. Не сходявшие со страниц газет образы черногорца-«сокола» и «сокола»-гимнаста оказались переплетены: так, 18 мая 1862 г. в Праге на праздничном вечере в гимнастическом зале хорватский студент А. Шеноа, впоследствии ставший известным

писателем, в пространном тосте предложил вспомнить «еще одно соколиное гнездо» — Черногорию [Národní listy 1861–1941-20.5.1862: 3]. Летом газета начала собирать пожертвования для помощи «храбрым соколам на славянском юге» [Národní listy 1861–1941-8.8.1862: 3].

К осени острая фаза конфликта завершилась, причем условия перемирия были далеки от ожиданий чехов. В фельетоне, опубликованном в марте 1863 г. в оломоуцкой газете «Moravan» («Мораванин»), прозвучали следующие обвинения: «...образованная Европа <...> в данный момент безучастно наблюдает за борьбой польских белых орлов (участников восстания в Царстве Польском. — В. К.), как ранее за битвами черногорских соколов» [Moravan 1862–1863-19.3.1863: 1]. Образ сокола продолжал ассоциироваться в чешской культуре с южными славянами и после того, как был заимствован гимнастами.

Оценивая утверждение Тырша о «черногорском прозвище», необходимо учитывать, что восприятие чешским обществом черногорцев, сербов и вообще всех южных славян в тот период нередко было недифференцированным [см.: Šístek 2006: 4]. Отношение к нациям как к тысячелетним организмам также стирало границу между героями песен о битве на Косовом поле и персонажами газетных полос. Относительно редкая в литературе черногорская версия обычно не подтверждается ссылками на источники, включая заметку Тырша⁶ [см.: Osvěta 1871–1921-31(1901): 759; Sokol 1871–1952-28(1902): 133; Sak 2012: 63–64; Rámišová 2018: 17].

Интересным является вопрос об информированности рядовых членов Общества по поводу происхождения его названия. В приводившихся воспоминаниях В. Червинки и К. Маттуша южные славяне не упоминаются, однако в мемуарах литератора В. Влчека, также созданных в начале XX в., говорится о скрытых «идеалах и планах» лидеров движения и о выборе Тоннером имени «южнославянских молодцев, богатырей-борцов за свободу нации» [Osvěta 1871–1921-31(1901): 722]. Полагаю, что даже самая строгая конспирация, вызванная страхом перед обвинениями в нелояльности, вряд ли может послужить единственным объяснением редкости упоминания этого факта в источниках раннего периода.

⁶ Странник этой версии историк Роберт Сак приводил в качестве аргумента ссылку на воспоминания Р. Тыршовой о ее отце Й. Фигнере [см.: Sak 2012: 64, 268; Týršová 1926: 13], однако на соответствующей странице не говорится о черногорском происхождении названия движения. В данном источнике также сообщается о роли Тоннера и интересе чешского общества к черногорскому конфликту 1862 г. [см.: Týršová 1926: 16, 35–36].

Помимо названия «Сокола», в язык чешских националистов в 1860-е гг. вошли и другие связанные с южными славянами слова — например, обозначение «своей» молодежи как «омладины» [Národní listy 1861–1941-17.5.1869: 1–2] и обращенный опять же к «своим» возглас «Naprej!» («Вперед!»), которым начинался популярный словенский марш [см.: Sokol 1871–1952-1(1871): 4]. В начале XX в. южнославянское название получила и чешская версия скаутского движения — «Юнак» («Молодец-герой») [см.: Šístek 2017: 529]. Последнее также превратилось в термин, использующийся для всего идейно-языкового комплекса, связанного с восхищением балканскими героями, — чешский историк Франтишек Шистек определяет его как «юнацкий дискурс» [см.: Šístek 2006: 239–242].

Однако более интенсивным представляется немецко-чешское направление культурных трансферов XIX в.: например, моделью для сокольских обществ послужили немецкие «Турнферайны» [см.: Hroch 2009: 255; Nolte 2002: 3-5; Sak 2012: 64]. Действовавшие уже на протяжении нескольких десятилетий в соседних немецких государствах, они в 1860-х гг. начали возникать и в Австрии. В большинстве случаев названия этих обществ указывали лишь на то, в каких городах они вели свою работу.

* * *

Упомянутое в уставе знамя «Пражского сокола» было торжественно передано членам Общества 1 июля 1862 г. Его автором являлся известный художник Й. Манес. На белой (оборотной) стороне было написано слово «Сокол» и присутствовали декоративные элементы в «славянском» стиле; на красной (лицевой) находились девиз «Tužme se» («Развиваем силу!») и белый сокол (ил. 4) — вероятно, первое изображение этой птицы, возникшее вследствие трансфера, о котором идет речь. Сокол украшал также древко (ил. 5) [см.: Kuchynka 1921: 21–24; Památník 1883: 62; Štěpánová 1997: 138]. Цвета лицевой стороны знамени, возможно, отсылали к гербу Богемии (серебряная фигура в червленом поле), а небольшое добавление синего напоминало о славянском триколоре [см.: Kuchynka 1921: 8, 22; Štěpánová 1997: 138].

Приближение июльского торжества ускорило разработку сокольской формы. Известно, что чешские гимнасты стремились воспроизвести детали народного костюма своих «южных братьев», и в первую очередь — их головные уборы [см.: Červinka 1920: 23;



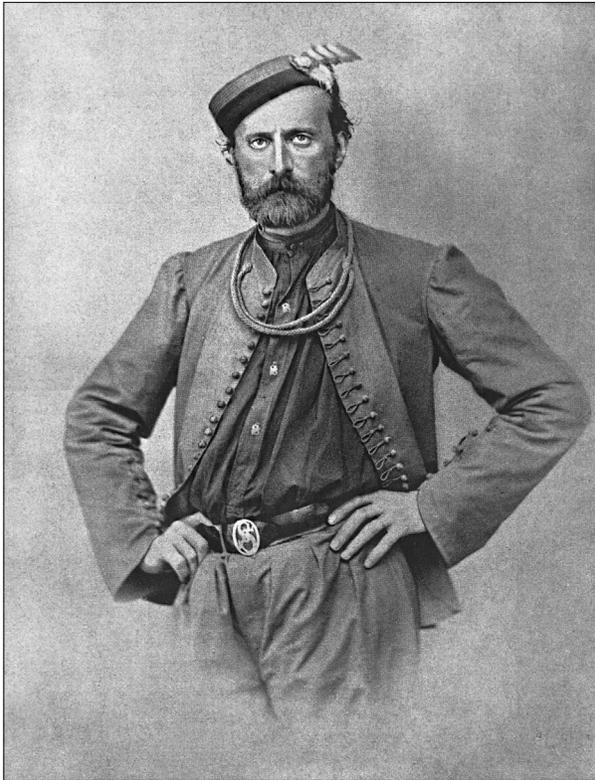
Ил. 4. Лицевая сторона первого знамени «Пражского Сокола». Издание к 100-летию Й. Фигнера [Jindřich Fügner 1922: 61].



Ил. 5. Навершие древка первого знамени «Пражского Сокола». Издание к 100-летию Й. Фигнера [Jindřich Fügner 1922: 64].

Nolte 2002; Památník 1883: 184; Štěpánová 1997: 140–141]; возможно, в этом сказывалась «южнославянская» ориентация Тоннера.

Впрочем, при разработке формы использовались весьма различные элементы, среди них — перо сокола в головном уборе (ил. 6) [см.: Štěpánová 1997: 139]. Вскоре такие перья стали одним из символов чешскости: например, в 1868 г. их носили участники так называемых «бандерий», верхом приехавшие из провинции в Прагу на торжества по случаю закладки камня в основание Национального театра [см.: Národní listy 1861–1941-17.5.1868: 2; Štěpánová 1983: 196–198]. Согласно материалам прессы, в 1870–1871 гг. перья входили в состав формы чешских и сербских добровольцев Вогезской армии Джузеппе Гарибальди [см.: Našinec 1869–1948-16.12.1870: 2].



Ил. 6. Фотография Й. Фигнера в сокольской форме, включавшей перо сокола.
Издание к 100-летию М. Тырша [Dr. Miroslav Tyrš 1932: 25].

Наряду с визуальным аспектом разработка чешского образа «сокола» продолжалась на языковом уровне. Она началась в 1862 г. с обыгрывания птичьего значения нейтрального чешского слова «вылет» («výlet» — от немецкого «Ausflug»), которым в предыдущий период называли загородные поездки и походы [см.: Strejček 1935: 13]. В дальнейшем появятся особые названия и для других сокольских практик и реалий. Так, в 1860-х гг. чешский язык обогатился названиями сокольских карнавалов — «шибржинки» (слово «šibřinky», изначально значившее в том числе «чирикание»), и гимнастических залов — «гнезда» или, чаще, «соколовни» («sokolovna»). В 1880-х гг. добавились съезды-«слеты»⁷ («slet») [см.: Strejček 1935: 13]. Сокол стал символом гимнаста в чешской культуре. Например, в одном из чешских переводов (1890) романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» слово «гимнаст» передано как «сокол» [см.: Tolstoj 1896: 22]. В межвоенный период даже обретет популярность глагол «соколовать» («sokolovat») — заниматься гимнастикой [см.: Masaryk 1948: 125].

Интерпретации, которые чешский образ сокола получил в других славянских культурах, требуют отдельного изучения. Начало распространению этого образа дало в 1863 г. возникновение «Южного Сокола» в Любляне [см.: Политические партии 2018: 63; Nolte 2002: 71–72; Podrečnik 2014: 11]. Известны и примеры альтернативных названий, нередко связанных с местными репрезентациями наций: например, возникшее в 1870 г. во Львове общество «Белый Орел» [см.: Sokol 1871–1952-1(1871): 185], сербские общества «Душан Сильный» и болгарское движение «Юнак» [см.: Sokol 1871–1952-28(1902): 14]. Имеются также случаи перенесения чешского образа сокола за пределы славянских культур — в Германию, Каталонию и Грузию.

Как видно из примера с пером, образ «сокола» также стал репрезентацией чешской нации. Хотя амбициозный девиз «что ни чех — то “сокол”!» [Sokol 1871–1952-3(1873): 19] так и не воплотился в жизнь, однако уже к 1871 г. число членов сокольских обществ в чешских землях достигло десяти тысяч, а накануне Первой мировой войны в обществах состояло свыше ста тысяч «соколов» и «соколов» [см.: Nolte 2002: 185]. В 1947 г. к Чехословацкому сокольскому союзу принадлежало более миллиона человек [см.: Sak 2012: 232].

⁷ В дальнейшем эта метафора попала в русский язык (пионерский слет, слет юных натуралистов и т. п.) [см.: Мельников 1961: 147].

Образ «сокола» не распространялся автоматически на каждого представителя чешской нации мужского пола, а был скорее формой похвалы — что, полагаю, в целом характерно для зооморфных репрезентаций нации, относящихся к категории «мы». Редкий пример объявления «соколом» человека, не являвшегося членом одного из чешских гимнастических обществ, относится к периоду Австро-прусской войны 1866 г.: венский корреспондент газеты «*Národní listy*» замечал, что оппоненты якобы считали главу правительства графа Рихарда Белькреди «самым красным соколом»⁸ [*Národní listy* 1861–1941–26.7.1866: 2].

Чешские художники изображали этих птиц в основном в работах, непосредственно связанных с деятельностью гимнастических обществ, — например, на билетах на «шибржинки» и на плакатах к сокольским слетам [см.: Серапионова 2005: 23]. Однако на некоторых картинах, как и на вышеупомянутой модели Й. В. Мыслбека, фигурировали соколы, которые могут быть интерпретированы как репрезентация нации в целом⁹.

Изучаемый трансфер не повлиял на статус богемского льва как главной зооморфной репрезентации чешской нации. Образы сокола-птицы и «сокола»-гимнаста часто вступали с ним во взаимодействие, например, при создании театральных декораций. 17 августа 1866 г., через месяц после выхода материала о «самом красном соколе» Белькреди, в Новоместском театре в оккупированной Пруссией Праге прошло праздничное представление накануне дня рождения императора Франца Иосифа I. На сцене бюст монарха возвышался над фигурой льва, которого охраняли четыре чешских гимнаста [см.: *Národní listy* 1861–1941–18.8.1866: 3]. Вероятно, это был намек на обсуждавшийся накануне войны проект создания на базе сокольского движения добровольческого корпуса в составе австрийской армии. В итоге, однако, члены «Пражского Сокола» выполняли лишь функцию городской милиции.

Пожилой «сокол», рассказывающий что-то сжавшему кулак мальчику, и скованный цепями рычащий богемский лев в короне святого

⁸ Цвет, вероятно, по элементу сокольской формы — гарибальдийским рубашкам.

⁹ Например, на сделанных М. Алешем росписях помещений Староместской ратуши, в созданном Ф. Женишеком для Этнографической выставки 1895 г. «Гении нации», в «Богатырской песне» Алеша и Женишека в фойе Национального театра, а также в оформленном А. Мухой «Приматорском салоне» Муниципального дома в Праге и его «Присяге “Омладины” под славянской липой» из серии «Славянская эпопея» [см.: Doležel etc. 2015: 10].

Вацлава изображены на иллюстрации художника К. Свободы к песне Й. Т. Крова «Будем надеяться...». Напечатанная в журнале «Světozor» («Мировое обозрение») в 1869 г., то есть в период антидуалистических протестов, она включала и многие другие националистические символы: гербы Моравии и Силезии, плачущего поэта и женскую фигуру Чехии с надетым терновым венцом и снятым оливковым венком [см.: Světazor 1867–1899-3(1869): 165].

Взаимодействовал лев и с соколом-птицей. Так, среди многочисленных элементов, из которых была составлена «шапка» возникшего в 1871 г. журнала «Сокол», имелись изображения сокола и герба Богемии, сопровождавшиеся девизами «Сила льва» и «Порыв сокола» [Sokol 1871–1952-1(1871): 1]. С этих же слов начинался популярный сокольский марш, написанный позже (вероятно, в первой половине 1880-х гг.) [см.: Věstník 1897–1934-25(1923): 110]. В 1882 г. поэт С. Чех посвятил «Пражскому Соколу» стихи в честь двадцатилетия Общества. Они представляли собой краткое изложение националистического нарратива чешской истории: от падения («Куда делась прежняя сила льва?») — к возрождению («Из гнезда воспрявшей Родины / Вылетел птенец, сокол юный»), а затем от противоречивого настоящего («О, сокол, окончен твой полет?») — к светлому будущему («Древняя сила чехов в прежнем блеске / Воплотится в тебе, юный сокол!») [Národní listy 1861–1941-18.6.1882: 3].

В приведенных примерах сокол выступает как своего рода продолжение образа льва. Неудивительно, что при взаимодействии с другими обитателями «зоопарка» символов чешской культуры функции сокола были примерно такими же, что у хищника с герба Богемии. Например, сокол выступал как противовес «голубиности» чехов. Церемония вручения знамени «Пражского Сокола» (1 июля 1862 г.) состоялась всего через несколько дней после выхода эссе «Наше спасение», где провозглашалось чешское «право на льва». Во время церемонии один из знаменосцев, Ян Долежал, сказал в своей речи: «Да, любовь к Родине, любовь к своему роду — это та великая добродетель, которая <...> и голубиную нацию превращает в нацию героев». Он также призвал «соединить голубиную добросердечность и храбрость соколов» [Národní listy 1861–1941-2.6.1862: 1]. В июле 1863 г. в день именин старосты «Пражского Сокола» Й. Фигнера члены Общества вручили ему оформленное Й. Манесом поздравительное послание (ил. 7). Его текст, написанный в период польского восстания, декларировал задачу движения — воспитание поколения,

сочетающего «славянскую голубиную добросердечность» и «соколиную храбрость», поколения, готового «за Родину <...> умереть» [Národní listy 1861–1941-16.7.1863: 3].



Ил. 7. Обложка сокольского поздравления Й. Фигнера с именинами (1863).

Издание к 100-летию Й. Фигнера [см.: Jindřich Fügner 1922: 111].

В июне 1869 г. в Юлианове (предместье Брно) прошел крупный «табор» (митинг) чешских националистов, тоже давший пример использования образа голубя. Главный инструктор местного «Сокола» Цтибор Гелцелет произнес речь о необходимости замены постоянной армии всеобщим вооружением. Он вопрошал: «И у розы есть шипы, так почему у голубиной нации не может быть когтей?» [Moravská orlice 1863–1943-29.6.1869: 2]. В 1873 г. литератор Примус Сobotка закончил эссе о метафоре голубя в славянском фольклоре следующим замечанием: «Что до меня, я, хоть и очень люблю голубей, все-таки хотел бы, чтобы наша нация была скорее соколиной, а не голубиной» [Ženské listy 1873–1926-1 (1873): 21]. Через 70 лет,

в 1943 г., в чешском эфире «Би-би-си» министр иностранных дел чехословацкого правительства в изгнании Я. Масарик говорил о своей нации как о «народе соколов — не голубок» [Masaryk 1948: 251].

Перенимал сокол и некоторые черты моравской орлицы. Примером служит присланная в ноябре 1868 г. из Пардубице телеграмма по случаю праздничного открытия временного гимнастического зала «Сокола» в Брно. Манифестировавшая единство Богемии и Моравии, она содержала поэтическое обращение к последней: «Моравия <...> / Твоя пестрая орлица всегда была верной сестрой нашего льва, / Будет таким (братом. — В. К.) и “Сокол”, отныне и навсегда!» [Moravská orlice 1863–1943-7.11.1868: 2].

Что касается чешского образа «чужих», сокол иногда противопоставлялся тараканам-«швабам». Один из таких случаев относится к октябрю 1869 г. В тот период австрийские ландтаги обсуждали законодательные меры против вредителей сельскохозяйственных растений. Избранные в сентябре в Богемский сейм чешские депутаты, включая М. Тырша, в рамках тактики «пассивной оппозиции» отказывались участвовать в его работе. В чешском издании «Humoristické listy» («Юмористическая газета») приводилась шуточная стенограмма одного из заседаний сейма, на котором происходило обсуждение немецкими политиками «защиты пернатых, уничтожающих мышей и насекомых». Р. Фюрстелю приписывалась реплика в защиту «швабов», а В. Ржиге — призыв истребить всех соколов [см.: Humoristické listy 1858–1941-11 (1869): 168]. Меры против вредителей были приняты и в Моравии, что также послужило стимулом к актуализации зооморфных образов. Это произошло во время одного из «таборов» в июле 1871 г. Как и летом 1869 г., он проходил в Юлианове, а среди участников были Ц. Гелцелет и другие «соколы» Брно. Этот митинг был организован как альтернатива проходившему в столице Моравии всеавстрийскому «Турнфесту» немецких гимнастов. Резолюция «табора» содержала иносказательное требование законодательного обеспечения «защиты от всевозможных вредных насекомых» (то есть от немцев) и «охраны полезных птиц» (то есть «соколов») [Národní listy 1861–1941-31.7.1871: 2].

Звериные черты приписывались чешскими националистами и евреям, которые были для них второй по значимости категорией «чужих». Это проявилось, например, в письме читателя газеты с характерным для изучаемой темы названием «Moravská orlice» («Моравская орлица»), посвященном «вылету» «соколов» Брно в соседний

Тишнов летом 1869 г. В письме сообщалось, что некоторые чешские рабочие якобы «видели в них своих освободителей от когтей Маккавеев» [Moravská orlice 1863–1943-15.7.1869: 3].

Возможно, что противостоянием с «соколами» был обусловлен выбор названия «Турнферайна» в Пльзене — «Орел» (*нем. поэт. «Aar»*). Местные чешские националисты передавали его как «Орлица», вероятно, отождествляя (как затем Я. Масарик в примере с «голубками») женский пол со слабостью [см.: Opavský Besedník 1861–1865-4 (1864): 288].

Орел с государственного герба постепенно становился для чешских националистов хотя и не «чужим», но не вполне «своим». Это же касалось Католической церкви. Данные тенденции проявились, в частности, в церемониях передачи знамен сокольским обществам. Официально такие мероприятия назывались «освящениями» знамен, но в ряде случаев представители духовенства отказывались принимать в них участие. Лишь на четвертой подобной церемонии, прошедшей в 1867 г. в Кутна-Горе, впервые присутствовал священник. При этом епископ Градец-Кралове вскоре перевел его в другой город, что обосновывалось не только «национальной экстравагантностью» произнесенной в тот день речи, но и отсутствием священных символов на сокольском знамени [см.: Národní listy 1861–1941-11.10.1867: 2].

В 1869 г. подобное мероприятие готовилось в самом Градец-Кралове. Представители местного духовенства, в итоге все же принявшие участие в церемонии, сперва отказывались от этого, ссылаясь на то, что на сокольском знамени нет изображений святых, и даже заявляя, что «зверей освящать нельзя» [Národní listy 1861–1941-8.8.1869: 3]. На это местные националисты, как сообщалось в письме одного из читателей «Národní listy», отвечали риторическим вопросом — не является ли святым орел, знамена с изображением которого часто освящались в храмах. В том же письме содержалась критика появившихся в католическом журнале «Чех» неодобрительных сообщений о праздновании националистами 500-летия со дня рождения Яна Гуса: «Не клеветайте на “Сокол”, не то окажетесь однажды в его когтях!» [Národní listy 1861–1941-8.8.1869: 3].

В последующий период антиклерикализм стал одним из важных элементов сокольской идеологии. С этим, вероятно, связан выбор названия «Орел» создателями возникшей в начале XX в. католической альтернативы «соколам» — сети словенских и, позднее, чеш-

ских гимнастических обществ [см.: Sokol 1871–1952-36(1910): 224; Политические партии 2018: 164; Серапионова 2005: 22; Nolte 2002: 154, 227; Šafarić 2014: 75–78]. В США, однако, словацкие католические и лютеранские гимнастические общества носили название «Сокол» [см.: Nolte 2002: 229].

Иной смысл имел образ орла в российской культуре, частью которой в начале XX в. стало сокольское движение. Так, в 1911 г. во время визита лидера хорватских «соколов» Л. Цара в Санкт-Петербург представитель местного «Сокола-I» А. А. Воронов провозгласил: «Под сенью русского двуглавого орла, охватившего чуть ли не четвертую часть земного шара и купающего свои крылья в двух океанах, растут младшие славянские сокола, которые зорко присматриваются к росту зарубежных славянских братьев»¹⁰.

Двуглавый орел был также символом монархии Габсбургов, и в межвоенный период чехословацкая сокольская публицистика писала о местных «орлах»-гимнастах как «австрияцко-римских» [см.: Věstník 1897–1934-21(1919): 375]. В августе 1883 г. в Праге прошла серия молодежных беспорядков, которые включали в том числе уничтожение изображений орлов, размещенных на фасадах административных зданий¹¹ [см.: Pernes 2017: 69]. В гораздо больших масштабах эта практика распространилась в октябре — ноябре 1918 г., в период провозглашения независимости Чехословакии. Подобная «охота» на монархические символы происходила тогда и в России. Во всех упомянутых случаях образцом могло послужить уничтожение лилий и иных «знаков феодальности» во время Великой Французской революции [см.: Пастуро 2003: 37–38, 108–109].

«Соколы» принимали непосредственное участие в установлении новой власти, однако противопоставлявшийся орлам образ сокола не стал государственным, и в основу чехословацкой геральдики были положены в первую очередь богемские, а также моравские, силезские и венгерско-словацкие символы [см.: Budovány státu 2015: 88]. Не была реализована и идея назвать «соколом» валюту нового государства [см.: Sládeček 1921: 213]. Вместе с тем, в продолжение тенденций предыдущего исторического этапа, в межвоенный период эта птица изображалась на некоторых националистических карти-

¹⁰ ГА РФ. Ф. 541. Вергун Дмитрий Николаевич. Оп. 1. Д. 240. Брошюры, заметки, газетные вырезки о Харьковском гимнастическом обществе «Сокол». Л. 51.

¹¹ С этими событиями связана «Присяга “Омладины”...» А. Мухи.

нах и скульптурах, не связанных прямо с сокольским движением¹². Однако зооморфной репрезентацией чешской нации по-прежнему гораздо чаще служил лев [см.: Budovani statu 2015: 38, 59, 88].

Как политическая религия, чешский национализм отчасти задеиствовал те же модели оперирования «своими» и «чужими» символами, что Католическая церковь. Во второй половине «короткого XX в.» государственный статус в Чехословакии получила иная религия — коммунизм, что означало постепенное свертывание «буржуазного» сокольского движения (и более спешное — «Орла»), а также комбинирование государственных геральдических символов с коммунистическими — красной звездой и пламенем революции [см.: Budovani statu 2015: 88].

Массовое уничтожение евреев во время Второй мировой войны и депортация немцев в период, предшествовавший установлению коммунистической власти, изменили характер чешского национализма, а дехристианизация европейской культуры лишила притягательности идеи антиклерикализма. Это существенно сказалось на воссозданных в 1990-е гг. сокольских обществах. Их члены, малочисленные относительно первой половины XX в., уже не беспокоятся, полагаю, о «защите от всевозможных вредных насекомых» и не воспринимают «орлов», движение которых также возродилось, негативно.

В первые десятилетия XXI в. богемский лев по-прежнему не перестал быть главной зооморфной репрезентацией чешской нации. Именно из его уст в одноименной популярной телепередаче дети узнают «историю храброй чешской нации», от охотников на мамонтов до Бархатной революции. Одна из серий посвящена чешским обществам XIX в., в первую очередь «соколам». Богемский лев изображен на груди игроков чешской хоккейной сборной и реверсе чешских крон. Он дал имя и облик самой известной чешской нефестивальной кинопремии. Выражаясь языком Майкла Биллига, лев является основным элементом современного чешского «банального национализма».

* * *

Использование зооморфных символов националистами XIX в. было связано с органицизмом их мышления, то есть с пониманием наций как живых существ, обладающих коллективными естествен-

¹² Помимо «Присяги “Омладины”...» примером служит созданный Я. Штурсой памятник С. Чеху в Праге [см.: Budovani statu 2015: 28, 53].

ными правами. Предпочтение символов геральдического происхождения отражало приверженность другому принципу — историзму, связанному в чешском случае с программой чешского государственного исторического права. Предполагаю, что в целом для конструирования национальной идентичности в Европе Нового времени характерно использование новых идей, но старых символов, каковым сокол в чешских землях не являлся.

Трансфер образа сокола изначально не мыслился его проводниками как акт обретения нового символа всей чешской нации. Размах сокольского движения, полагаю, превзошел все ожидания инициаторов создания в 1861–1862 гг. «Пражского гимнастического общества». Сокол стал обозначением своеобразного авангарда чешского национализма в момент перехода последнего на массовую стадию. Сокольство было одним из важных факторов успеха чешских националистов в борьбе за сознание людей, а также, наряду с другими чешскими обществами, образовательными учреждениями, газетами, муниципальными властями, сберегательными кассами и банками, — элементом параллельного государства. В межвоенный период движение получило полугосударственный статус и с тех пор является обязательной темой любого подробного обобщения чешской истории. Чехи стали «народом соколов».

М. Эспань писал, что объектом культурного трансфера являются широкие пласты культуры [Эспань 2018: 77], и в случае с названием сокольского движения речь шла отнюдь не просто об одном существительном: сокол символизировал романтику вооруженной борьбы за национальную независимость и самоотверженного мужчину-героя. Этот образ использовался при обсуждении чешского национального характера, а также тактики и стратегии чешской политики, вступил во взаимодействие с другими символами чешскости и «чужих», стал объектом чешского изобразительного искусства, подвергся гибридизации, включавшей потерю «пола» с появлением феминатива «соколка», привел к образованию многих новых и переосмыслению старых слов в чешском и других языках и, наконец, вновь став объектом культурного трансфера, повлиял на ряд других славянских, а затем (вразрез с националистической идеологией, давшей этому процессу изначальный импульс) и иных культур.

ЛИТЕРАТУРА

- Гердер 2013 — *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. М.; СПб., 2013.
- Карасев, Искендеров 2012 — *Карасев А. В., Искендеров П. А.* Черногория в 50–70-е годы XIX века // История Балкан: Судьбоносное двадцатилетие (1856–1878). М., 2012.
- Кравцов 1933 — *Кравцов Н. И.* Сербские юнацкие песни // Сербский эпос. М., 1933.
- Кром 2015 — *Кром М. М.* Введение в историческую компаративистику: учебное пособие. СПб., 2015.
- Мельников 1961 — *Мельников Е. И.* К вопросу о чешских элементах в современном русском языке (спортивно-гимнастическая лексика) // Česko-slovenská Rusistika. 1961. № 3.
- Мыльников 1997 — *Мыльников А. С.* Народы Центральной Европы: Формирование национального самосознания. XVIII–XIX вв. СПб., 1997.
- Осипова 2011 — *Осипова Е. А.* Фольклорные традиции в творчестве П. Негоша (на примере поэмы «Горный венец») // Роль славянской молодежи в процессе устойчивого цивилизационного развития. История культуры славян в оценках молодежи. М., 2011.
- Пастуро 2003 — *Пастуро М.* Геральдика. М., 2003.
- Политические партии 2018 — Политические партии и общественные движения в монархии Габсбургов, 1848–1914 гг. М., 2018.
- Поэзия 1871 — Поэзия славян: сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей. СПб., 1871.
- Раздобудько-Чович 2014 — *Раздобудько-Чович Л. И.* Вербализация концепта «героизм» в черногорской и русской языковых картинах мира в поэме П. П. Негоша «Горный венец» и его перевода на русский язык // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2014. № 4.
- Србске народне пјесме 1852 — Србске народне пјесме са преводом чешкијем, а части польскијем. Прага, 1852.
- Серапионова 2005 — *Серапионова Е. П.* Чешские земли в начале XX века // Чехия и Словакия в XX веке: очерки истории. В 2 кн. М., 2005. Кн. 1.
- Шемякин 2012 — *Шемякин А. Л.* Сербия и сербы накануне Балканских войн глазами русских (к дискуссии о «современном» государстве) // Модернизация vs война. Человек на Балканах накануне и во время Балканских войн (1912–1913). М., 2012.
- Эспань 2018 — *Эспань М.* История цивилизаций как культурный трансфер. М., 2018.

- Blecking 1987 — *Blecking D.* Die Geschichte der nationalpolnischen Turnorganisation «Sokół» im Deutschen Reich 1884–1939. Münster, 1987.
- Budování státu 2015 — Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu. Praha, 2015.
- Červinka 1920 — *Červinka V.* U kolébky Sokola. Praha, 1920.
- Český lev 1996 — Český lev a rakouský orel v 19. století: sborník příspěvků ze stejnojmenného symposia, pořádaného ve dnech 10.–12. března 1994 ve Státní vědecké knihovně v Plzni. Praha, 1996.
- Doležel etc. 2015 — *Doležel M., Švácha R., Všecka P., Vácha Z., Chatrný J., Šebánek J., Dolanská L.* Prapor Sokola Brno I. Brno, 2015.
- Dr. Miroslav Tyrš 1932 — Dr. Miroslav Tyrš: 1832–1932: k stým narozeninám zakladatele Sokolstva Československá obec sokolská. Praha, 1932.
- Havránková 1996 — *Havránková H.* Vznik Sokola a jeho vývoj do vytvoření České obce sokolské // Blecking D., Havránková H., Kössl J., Roček A., Waic M. Sokol v české společnosti 1862–1938. Praha, 1996.
- Herloš 1853 — *Herloš K.* Černohorci. Historicko-romantická povídka. Praha, 1853.
- Historie 1888 — Historie o těžkých protivenstvích církve české hned od počátku jejího na víru křesťanskou obrácení, v létu Páně 894 až do léta 1632 za panování Ferdinanda II. Praha, 1888.
- Hroch 1986 — *Hroch M.* Evropská národní hnutí v 19. století: společenské předpoklady vzniku novodobých národů. Praha, 1986.
- Hroch 2009 — *Hroch M.* Národy nejsou dílem náhody: příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů. Praha, 2009.
- Humoristické listy 1858–1941 — Humoristické listy. Praha, 1858–1941.
- Jindřich Fügner 1922 — Jindřich Fügner: 1822–1922: k stým narozeninám prvního starosty Pražské tělocvičné jednoty Sokol. Praha, 1922.
- Kollár 1862 — *Kollár J.* Slávy dcera: lyricko-epická báseň v pěti zpěvích. Praha, 1862.
- Kuchynka 1921 — *Kuchynka R.* Mánesovy prapory. Praha, 1921.
- Květy 1865–1872 — Květy. Praha, 1865–1872.
- Masaryk 1948 — *Masaryk J.* Volá Londýn. Praha, 1948.
- Mattuš 1921 — *Mattuš K.* Paměti. Praha, 1921.
- Moravan 1862–1863 — Moravan. Olomouc, 1862–1863.
- Moravská orlice 1863–1943 — Moravská orlice. Brno, 1863–1943.
- Národní listy 1861–1941 — Národní listy. Praha, 1861–1941.
- Naše listy 1868–1869 — Naše listy. Praha, 1868–1869.
- Našinec 1869–1948 — Našinec. Olomouc, 1869–1948.
- Nolte 2002 — *Nolte C.* The Sokol in the Czech lands to 1914: Training for the Nation. Basingstoke, 2002.

- Opavský Besedník 1861–1865 — Opavský Besedník. Opava, 1861–1865.
- Osvěta 1871–1921 — Osvěta. Praha, 1871–1921.
- Památník 1883 — Památník vydaný na oslavu dvacetiletého trvání tělocvičné jednoty Sokola Pražského. Praha, 1883.
- Pavlin 2009 — *Pavlin T.* «Naša naloga, smer in cilj», Idejne osnove sokolske misli in vzgoje // Prispjevki za novejšo zgodovino. 2009. № 1. S. 87.
- Pernes 2017 — *Pernes J.* František Josef I. a české země // František Josef I. Sto let od smrti. Praha, 2017.
- Podpečnik 2014 — *Podpečnik J.* Ljubljanski Sokol in slovensko sokolsko gibanje do prve svetovne vojne // Naša pot: 150 let ustanovitve Južnega Sokola in sokolskega gibanja. Ljubljana, 2014.
- Pokorný 2008 — *Pokorný J.* Sokol // Nacionalizace společnosti v Čechách 1848–1914. Ústí nad Labem, 2008.
- Pražské noviny 1825–1864 — Pražské noviny. Praha, 1825–1864.
- Rámišová 2018 — *Rámišová Š.* S hrdostí nošený: sokolský kroj, úbor a scénický kostým. Praha, 2018.
- Sak 2012 — *Sak R.* Miroslav Tyrš: Sokol, myslitel, výtvarný kritik. Praha, 2012.
- Sládeček 1921 — *Sládeček B.* Naše budoucí měna // Naše řeč: listy pro vzdělání a třibení jazyka českého. 1921. № 7.
- Sokol 1871–1952 — Sokol. Praha, 1871–1952.
- Strejček 1935 — *Strejček F.* České názvosloví společenských zábav // Naše řeč: listy pro vzdělání a třibení jazyka českého. 1935. № 1.
- Světozor 1867–1899 — Světozor. Praha, 1867–1899.
- Šafarič 2014 — *Šafarič A.* Sokolstvo in rekatolizacija // Naša pot: 150 let ustanovitve Južnega Sokola in sokolskega gibanja. Ljubljana, 2014.
- Šístek 2006 — *Šístek F.* Naši bratři na jihu. Obraz Černé Hory a Černohorců v české společnosti, 1830–2006. Doktorská disertace. Praha, 2006.
- Šístek 2017 — *Šístek F.* Dějiny Černé hory. Praha, 2017.
- Štěpánová 1983 — *Štěpánová I.* Oděv při slavnostech položení základních kamenů k Národnímu divadlu // Český lid: národopisný časopis. 1983. № 4.
- Štěpánová 1997 — *Štěpánová I.* Formování a funkce sokolského kroje v české společnosti v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století // Český lid: národopisný časopis. 1997. № 2.
- Terech 1991 — *Terech M.* Der «Sokol» bei den slawischen Nationen // Die slawische Sokolbewegung: Beiträge zur Geschichte von Sport und Nationalismus in Osteuropa. Dortmund, 1991.
- Tolstoj 1896 — *Tolstoj L. N.* Anna Karenina. Praha, 1896. Díl první.
- Tyršová 1926 — *Tyršová R.* Jindřich Fügner: paměti a vzpomínky na mého otce. Praha, 1926. D. II.

Věstník 1897–1934 — Věstník sokolský: list Svazu československého Sokolstva. Praha, 1897–1934.

Waic 2013 — *Waic M.* Tělovýchova a sport ve službách české národní emancipace. Praha, 2013.

Zákon 1993 — Zákon České národní rady o státních symbolech České republiky // Sbíрка zákonů České republiky. Ročník 1993. Praha, 1993.

Ženské listy 1873–1926 — Ženské listy. Praha, 1873–1926.

Александра Всеволодовна
СЕМЁНОВА

КАШУБСКИЙ ГРИФ:
ОТ ВОПЛОЩЕНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОСТИ —
К РЕГИОНАЛЬНОЙ СИМВОЛИКЕ

В статье анализируются аспекты кашубской самоидентификации, связанные с образом грифона / грифа как символа исторической территории культуры и современного сообщества кашубов. Наша цель в том, чтобы проследить процесс утверждения грифа как символа этноса, показать «тождество» свойств, традиционно приписывавшихся геральдическому грифу, и представлений кашубов о самих себе.

Изображения и описания грифона — мифического существа с телом льва и головой, лапами и крыльями орла — известны на протяжении нескольких тысяч лет и встречались на больших пространствах, в частности, между Европой и Малой Азией. А. Р. Канторович предполагает, что образ грифона восходит к древнеиранскому и переднеазиатскому искусству (это подтверждается археологическими данными), но, вероятно, имеет и более глубокую индоевропейскую подоснову [см.: Канторович 2010: 189]. В мифологии эллинов грифон — грозное существо, обитающее на границе жизни и смерти; к тому же древние греки представляли грифонов в качестве бдительных стражей, охраняющих либо покой усопших, либо целые города. Грифон, изображавшийся на ювелирных украшениях, выступал в качестве оберега [см.: Скржинская 2010: 230]. Существуют предположения, что грифон стал символом народа аваров, поскольку те выполняли функции стражей византийского мира, что соответствовало представлениям о роли грифона как охранника и защитника [см.: Гнеденко 2011] — соответственно, главными его качествами считались верность и постоянство. Встречаются упоминания о грифонах как «царских птицах» и хранителях либо добычи золота [см.: Пьянков 1976: 20]. В классическом труде А. Б. Лакиера по геральдике говорится, что грифон «служит символом быстроты, соединенной с силою» [Лакиер, эл. публ.].

В начале Новой эры образ грифона был ассимилирован христианством, где лев и орел символизируют двуприродность Иисуса Христа как богочеловека. Перейдя в разряд христианских символов, в период Средневековья грифон стал широко использоваться в геральдике [см.: Szymikowki, эл. публ.].

На территории между Вислой и Балтийским побережьем грифон — или, как его, начиная со Средневековья, называют местные

славяне, гриф¹ — превратился в символ славянских князей, а также некоторых неславянских правителей этих земель между XI и XVII в. В X в. на территории Поморья главным политическим центром был Щецин, которым на протяжении нескольких веков правила династия Грифитов, получившая это имя из-за грифа на гербе [см.: Borzyszkowski 2014: 44; Szymikowski, эл. публ.].

В первой четверти XII в., в результате покорения поморских земель Болеславом Кривоустым, Варчислав I — основатель династии Грифитов — стал ленником Болеслава и князем западного Поморья. В 1181 г. князь Богуслав, в свою очередь, стал ленником императора Фридриха Барбароссы, приняв титул «князя Померанского и Лучицкого», и княжество вошло в орбиту немецкого влияния, так что формально эти земли были оторваны от Польши на многие века. Династия Грифитов прервалась в 1637 г. [см.: Borzyszkowski, 2014: 36–66]. Столетия их правления оставили по себе память в виде грифа на гербах некоторых населенных пунктов, гмин и поватов в Западном Поморье. С 1999 г. этот образ содержится в гербе всей территории Западного Поморья. В соответствии с принятым в 2002 г. решением сеймика Поморского воеводства гербом этого воеводства (ил. 1) является «изображение черного грифа с поднятыми крыльями, расположенное на поле гербового щита золотого цвета» [Геральдика мира 2007: 154; см. также: Szymikowski, эл. публ.]. Отметим, что в соответствии с геральдической традицией черный цвет символизирует осторожность, мудрость, постоянство в испытаниях, а также печаль и траур. Золото (желтый цвет) обозначает знатность, могущество, богатство и к тому же символизирует христианские добродетели: веру, справедливость, милосердие и смирение [см.: Геральдические цвета, эл. публ].

Гриф, располагавшийся в Средние века на гербе правителей Поморья, в XX в. вошел в сознание жителей кашубского / кашубско-поморского региона, носителей кашубской и поморской культуры как символ всего кашубского сообщества и, наконец, всего населения Западного Поморья. Лексема «гриф» в сопровождении соответствующих изображений использовалась в качестве наименования различных общественно-политических организаций и органов печати:

¹ В настоящей статье грифон как геральдический символ именуется грифом, причем при упоминании и цитировании художественных произведений в этом слове употребляется прописная буква, поскольку так принято в кашубской литературе, где Гриф персонифицируется.



Илл. 1. Официальный герб Поморского воеводства
[Геральдика мира 2017: 154].

например, так назывался журнал Александра Майковского, выходящий с перерывами между 1908 и 1934 г.; «Кашубский гриф» — конспиративная народно-католическая военная организация, действовавшая на гданьском Поморье в 1939–1941 гг. [см.: Szymikowski, эл. публ.]. С момента вступления в силу нового административного деления Польши (1999) кашубский ареал вошел в состав вновь возникшего Поморского воеводства — на его гербе представлен символ, ставший за последнее столетие центральным в конструировании этничности кашубов. Войдя в круг государственных символов, гриф стал «узнаваем» для всех поляков. Отметим также, что в последние десятилетия образ грифа используется кашубами, живущими за рубежом² (ил. 2, 3).

² В Канаде, США, Австралии, Новой Зеландии и некоторых странах Южной Америки имеются десятки тысяч потомков кашубских эмигрантов, считающих себя кашубами. В Канаде большинство из них компактно проживают в нескольких областях — в частности, в Вильно (Онтарио). Они сохранили язык в том варианте, в котором он был «вывезен» их предками с территории нынешнего Поморского воеводства Польши в середине XIX — начале XX в. Донеся до наших дней многие компоненты кашубской культуры в ее архаичном состоянии, потомки эмигрантов переняли современ-



Ил. 2. Открытка, выпущенная к столетию образования кашубского католического прихода в г. Вильно (Онтарио) в 1975 г. [Borzyszkowski, Kurowska 2008: 51].



Ил. 3. Так украшены улицы городка Бэрриз Бэй в «кашубской» Канаде [Borzyszkowski, Kurowska 2008: 70].

Присутствием грифа в символике кашубского движения кашубы обязаны А. Майковскому, который сопроводил название своего журнала изображением черного грифа в короне. Отметим, что правившие Западным Поморьем князья использовали образ грифа без короны. Однако Майковский во время учебы в Грифии (Грайфсвальд³ в Германии) бывал в Оливском соборе, где имеются «коронованные» грифы, и, возможно, именно поэтому «добавил» корону на заставку журнала «Gryf». Грифа в короне можно было увидеть не только на украшавших обложку виньетках, но и в других газетах и журналах — таких, как «Кашубский союз» («Zrzesz Kaszëbskô»), «Кашубы» («Kaszëbë»), «Померания» («Pomerania»), «Родина» («Tatczëzna»), «Возрождение» / «Кашубское возрождение» («Ôdroda / Kaszëbskô Ôdroda») [см.: Szymikowski, эл. публ.]. Следует отметить, что до сего дня ни одно из объединений не приняло «официального» кашубского герба и эмблемы на знамени. Вместе с тем организация «Кашубское единство» («Kaszëbskô Jednota») в обнародованной 7 сентября 2011 г. идеологической декларации заявила: «Нашим национальным (здесь и далее в статье курсив мой. — А. С.) гербом является черный гриф в короне»; упоминается также «обращенный вправо черный гриф в короне на золотом фоне гербового щита» [цит. по: Szymikowski, эл. публ.]. Изображение черного грифа в короне (с некоторыми различиями, касающимися цвета языка и когтей) повсеместно принято в кашубском движении.

Важную роль в закреплении этого изображения сыграла сестра А. Майковского Франтишка Майковская, вышившая грифа на флаге, который постоянно использовался Майковским для торжественных собраний и в дни памятных дат (ил. 4, 5). С момента его смерти (1938) такой флаг (в сущности, полотнище с изображением грифа) сопровождает торжественные похороны известных кашубских деятелей [см.: Szymikowski, эл. публ.]. Ритуал восходит к церемонии похорон самого Майковского, которую ближайший его соратник Ян

ную кашубскую символику — например, гриф изображается на мемориальных досках и в информационных изданиях, посвященных кашубским общественно-культурным мероприятиям [см.: Borzyszkowski, Kurowska 2008].

³ Существует несколько легенд, связанных с названием города, которое переводится на русский язык как «Грифский лес». Одна из них гласит, что могучий Гриф, живший в гнезде на старом дереве, указал монахам из монастыря Эльдены (единственного в той местности человеческого жилья) наилучшее место для строительства города. По другой версии, монахи увидели гнездо Грифа, и это было воспринято ими как добрый знак (вспомним о функции грифа как хранителя городов) [см.: Der Name Griefswald, эл. публ.].



Ил. 4. Александр Майковский. Фото 1913 г.
[Borzyszkowski 2002: 406].



Ил. 5. Гриф в короне на обложке путеводителя по кашубско-поморской этнографической выставке в г. Костежина (1911 г.)
[Borzyszkowski 2002: 295].

Карновский так описал в письме к члену Регионального кашубского объединения⁴ Феликсу Маршалковскому: в начале траурной церемонии приспущенный кашубский флаг с изображением Черного Грифа реял над крышей дома, где проходило прощание. Затем флаг сняли и покрыли им гроб; позже флаг был снят, и член Регионального кашубского объединения Ян Ромпский⁵, держа его в руке, пропел в качестве похоронного гимна песнь «Кашубия, родная земля...» («Kaszëbskô, zemiô rodna...») на слова и мелодию Яна Трепчика⁶, после чего произнес надгробную речь, упомянув, что смерть Майковского ознаменовала конец второго поколения кашубских деятелей⁷. В знак перехода ведущей роли в развитии кашубской культуры к Региональному кашубскому объединению Игнацы Шутенберг⁸ взял знамя у Ромпского и передал его А. Лабуде⁹, чтобы тот стал

⁴ Zrzeszenie Regionalne Kaszubów — организация, возникшая 1 сентября 1929 г. после состоявшегося 18 августа того же года Первого съезда кашубских учителей, на котором Майковский призвал кашубскую интеллигенцию к созданию организации с более обширной программой деятельности, нежели та, что была предусмотрена для Регионального объединения учителей. Представителей Регионального кашубского объединения принято называть «союзниками» («zrzeszeńcy»). Они придерживались взглядов, близких к провозглашенной в журнале «Гриф» программе Майковского, который был одним из основателей и ведущих деятелей этой организации. Многие из «союзников», пережившие Вторую мировую войну, позже стали членами других кашубских организаций — «Кашубского объединения» (основано в 1956 г.) и «Кашубско-поморского объединения» (образовано в 1964 г. в результате слияния «Кашубского объединения» с «Кочевским объединением» с соответствующим расширением охвата деятельности и декларируемых задач) [см.: Poezja 2013: VIII–XVIII; Obracht-Prondzyński 2006: 46, 175–176].

⁵ Ян Ромпский (Jan Rompski) (1913–1969) был одним из основателей «Регионального кашубского объединения» и, позже, «Кашубского объединения». Поэт, публицист и этнограф, Ромпский является одной из центральных фигур в истории кашубской литературы [см.: Borzyszkowski 2002: 644, 655, 681, 782; Poezja 2013: LIII].

⁶ Ян Трепчик (Jan Trepczyk) (1907–1989) — кашубский общественный деятель, народный поэт и композитор, оказавший большое влияние на развитие литературного кашубского языка. Входил в постоянный состав редколлегии журнала «Кашубский союз». Был одним из наиболее известных представителей Регионального кашубского объединения, а также членом Кашубского объединения. При активном участии Трепчика возник Музей кашубско-поморской словесности и музыки в г. Вейхерово [см.: Kalinowski, Kuik-Kalinowska 2017: 132, 134].

⁷ К первому поколению относят Флориана Цейнову (1817–1871), ко второму — Майковского, к третьему — представителей Регионального кашубского объединения.

⁸ Игнацы Шутенберг (Ignacy Szutenberg) (1901–1978) — кашубский общественный деятель, член Регионального кашубского объединения, руководивший редакцией журнала «Кашубский союз» («Zrësz Kaszëbskô») [Obracht-Prondzyński 2016: 164].

⁹ Александр Лабуда (Aleksander Labuda) (1902–1981) — кашубский поэт, один из наиболее активных деятелей, повлиявших на трансформацию кашубского самосознания и формирование новой кашубской идентичности. Принадлежал к кругу «союзников» и к числу поэтов, печатавшихся в журнале «Кашубский союз». Наиболее известен как

его хранителем. Полотнище расправили, и Лабуда, держа правую руку на знамени, принес присягу, в которой обещал развивать и поддерживать, оберегать и хранить кашубскую культуру до конца жизни. «Так Кашубско-поморское объединение стало продолжать дело А. Майковского, в соответствии с его последней волей» [цит. по: Szymikowski, эл. публ.; см. также: Borzyszkowski 2002: 732].

Подробное описание ритуала интересно тем, что представители Кашубско-поморского объединения воспроизвели традицию погребения князей из рода Грифитов в том виде, в котором сведения о похоронах дошли до наших дней — ср. запись о речи Яна Микраэлиуса, произнесенной в 1637 г. над могилой Богуслава XIV. Описание похорон нескольких князей в переводе на современный кашубский язык были опубликованы в журнале «Кашубский союз» в 1937 г. Из них следует, что на гробы князей бросали их доспехи (щит, шлем) — и если на похоронах присутствовали наследники, законно претендовавшие на престол, они тут же вынимали доспехи из могилы; если нет — доспехи оставались на гробе [см. Szymikowski, эл. публ.].

В 1990-х гг. знамя, фигурировавшее на похоронах Майковского, перешло от единственного представителя первого Кашубского объединения ксендза Франтишека Гручи (ум. 1993) к членам редколлегии журнала «Отчизна» («Tatczężna»), названным четвертым поколением кашубских деятелей. В настоящее время некоторые из них являются членами общества «Кашубское единство» [см.: Hirsz 1991: 8].

Кашубский флаг с изображением грифа, видимо, впервые был использован в официальной ситуации 18 августа 1929 г. в Картузах, в день Первого съезда кашубских учителей. Как отмечает автор книги «Современная кашубская литература 1945–1980 гг.» Ян Джежджон, одной из важнейших целей съезда (наряду с созданием учительской организации) являлась активизация кашубского национального самосознания, призыв к единению кашубов для блага Польши. Над столом президиума съезда находилось черно-золотое знамя с черным грифом. До этого момента единственное подобное знамя принадлежало Майковскому, который вывешивал его на своем доме в День национального праздника — Конституции Польской Республики

автор многочисленных фельетонов о современности, публиковавшихся под псевдонимом Гучув Мацк (Guczów Mack) — фольклорное имя балагура из народа. Фельетоны Лабуды были изданы при его жизни в пяти томах. Он также внес большой вклад в формирование кашубского литературного языка, выпустив перед началом Второй мировой войны первый вариант «Правил кашубской орфографии с орфографическим словариком» [см.: Kalinowski, Kuik-Kalinowska 2017: 136, 138].

3 мая, во время других государственных праздников, а также в связи с различными памяtnыми датами. Оргкомитет съезда постановил поместить над столом и другой флаг — черно-желтый, без изображения грифа. Представители власти потребовали снять оба флага, но организаторы съезда отказались подчиниться. Ф. Майковская предложила в порядке компромисса вывесить рядом с кашубскими польские государственные флаги, что и было сделано [см.: Drzeżdżon 1986: 215–218].

С 1929 г. по настоящее время изображение кашубского грифа сопровождает все значимые культурные, научные и общественные мероприятия, связанные с жизнью кашубского сообщества, присутствует на обложках изданий, выпускаемых Кашубско-поморским объединением и организациями со сходными задачами. Будучи символом современной Кашубии и Поморского воеводства, гриф вместе с тем поддерживает представление о связи истории кашубов с историей Западной Европы, благодаря контактам с которой он некогда и оказался на гербе «князя Кашубов». Но характер этих связей радикально изменился. Благодаря существованию Евросоюза кашубский язык обрел статус, о котором полтора столетия мечтала кашубская интеллигенция; именно в многонациональной Европе кашубы почувствовали себя равными среди других этнических групп, а не маргинальным этносом в государстве, стремящемся к статусу мононационального.

* * *

Обратимся к «автопортрету» кашубов, отраженному в самой материи языка и фольклоре, а также в художественной литературе, и сопоставим автохарактеристику этноса с набором черт, приписываемых кашубскому грифону в культурно-исторической традиции.

Как уже говорилось, одной из центральных фигур в процессе возрождения и обновления кашубского движения первой трети XX в. был А. Майковский. Представленная в его литературном творчестве и закрепившаяся благодаря его издательской и общественной деятельности символика прочно вошла в сознание современных представителей кашубского сообщества и к тому же стала узнаваемой для некашубов. Главный из этих символов, безусловно, образ грифа. В романе Майковского «Жизнь и приключения Рема» («Życie i przigodě Remùsa», опубл. 1938) сюжет развивается на нескольких уровнях — реалистическом, мифологическом, символическом; важ-

ную роль играют онирические мотивы. Подзаголовок романа — «Кашубское зеркало» — указывает на то, что автор переплетает реалии повседневной жизни своего соплеменника и современника с зеркальным отражением рассматриваемой изнутри и снаружи «обрядовой и мистической стороны кашубской культуры» [Kalinowski, Kuik-Kalinowska 2017: 90].

Гриф как символ возникает в романе Майковского неоднократно. Одним из ярких эпизодов является сказка умирающего пана Юзефа, рассказанная им после соборования и ухода священника (это подчеркивает ее особую значимость для самого персонажа и для слушающих). Пан Юзеф сожалеет, что не успел написать книгу об истории своего народа, и вместо этого предлагает Рему послушать сказку, поясняя, что «жизнь людей и народов является сказкой в большей степени, чем кажется» [Majkowski 2009: 210]. По сюжету белый дух Ормузд и черный дух Ариман (по-кашубски — Смантек, как подчеркивает пан Юзеф) встретились на горе над морем. Ариман утверждает, что некогда кашубы «*под знаком Грифона*» плавали по морям: молнии — их мечи, а паруса — их крылья». Но черный дух подослал захватчиков и склонил представителей славянского народа, «гордых велетов», к зависти и усобицам. В результате от мощного славянского племени осталась горстка бедных и бездумных крестьян и рыбаков [см.: Majkowski 2009: 211–212]. «Знак Грифона» характеризует славное прошлое и политическую самостоятельность кашубского народа под властью князя из рода Грифитов — один из главных лейтмотивов в (вос)создаваемой Майковским версии кашубского мифа.

В другой главе Рема и его спутника принимает у себя владелец замка Сорбский, который, как и Рем, изучает историю кашубов и мечтает об объединении и культурно-экономическом подъеме Кашубии. Он примеряет на Рема шлем своего предка Витослава, вступившего в армию короля Стефана Батория и в 1585 г. погибшего под Ригой при стычке с взбунтовавшимися горожанами. Шлем словно прирастает к Рему, и его рука сама тянется к воображаемому мечу — при этом очевидно поразительное внешнее сходство Рема с висящим на стене залы портретом предка пана Сорбского [см.: Majkowski 2009: 592, 594]. Ночуя в его замке, герой переживает видение: ему является дочь хозяйина Славина, которая сообщает, что Рем — потомок славного рыцарского рода. При этом с картин на стенах начинают сходить персонажи в старинных костюмах; об одной из дам

Славина говорит: «Сидония из рода Борков, рожденная матерью Млоткувной! Ее оговорили как ведьму, вызвавшую мор *среди рода Грифитов, правившего в Поморье*» [Majkowski 2009: 600].

Указывая своему отцу на Рема, панна Славина называет того Витославом и декламирует:

...ga bądze w gardła dwòje rzek
òkrãt z chòragwią Grifa biégł,
a jemù pòzdrowienié słòł
ògnistim òkã Rewekół,

ga òtroczy Weletów mdą
strzéc ògni, chtërne z grobòw żglą,
a te jak duna rozdumną sã
w płom ód Mùtlawë jaż pó Wkrã, —

*tej spròwdzy sã kaszëbsczy mit,
tej wzniese ksążã Grifa szczit.*
A przësągelë w jego znam
mdą z Hélé jaż po Stopny Kam

[Majkowski 2009: 602].

...когда к устью двух рек поплывет
корабль с развевающимся знаменем Грифа
и ему будет слать приветствие
огненным оком Ревекул,

когда потомки велетов будут
охранять пламя, горящее на могилах,
и эти огни как волна разгорятся
пламенем от Мотлавы до Вкры, —

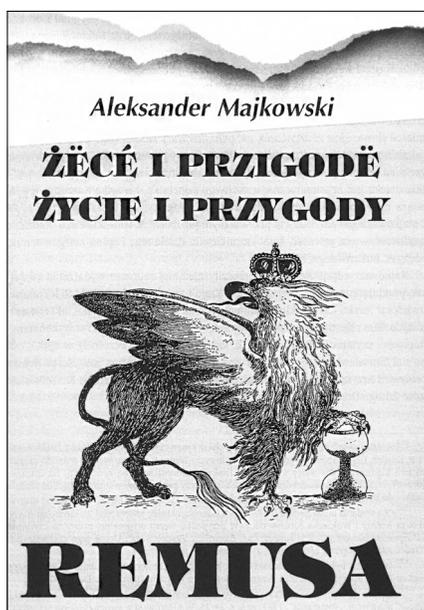
*тогда кашубское пророчество исполнится,
тогда поднимут щит князя Грифита*
И поклонятся в верности ему все
от белого Хеля до Стопного Камня¹⁰.

В ответ на это пророчество злой дух Смантек, дотоле незаметно находившийся в углу залы, кричит: «Никогда!» Такая реакция указывает, что в пророчестве содержится зерно истины — кашубы мо-

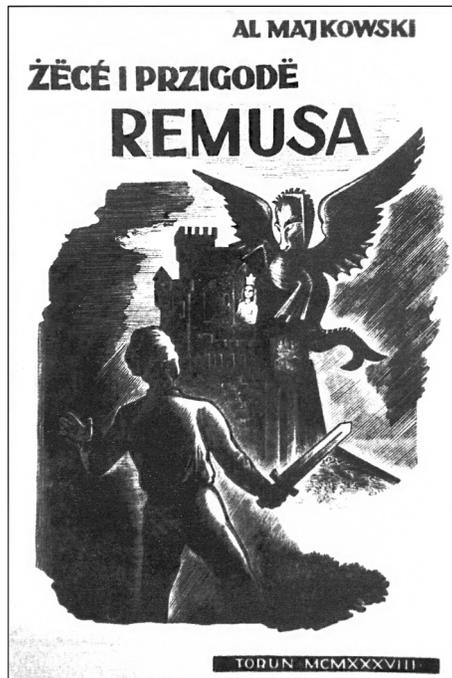
¹⁰ Здесь и далее подстрочный перевод мой. — А. С.

гут и должны объединиться «под знаком Грифа», а их разделенность и отсутствие развитого этнического самосознания расцениваются как разрушительный результат «дьявольской работы». Совмещая в одной сцене героя своей эпохи и персонажей давних времен, автор романа подчеркивает преемственную связь между современностью и периодом относительной политической самостоятельности Кашубии (правлением кашубских князей на Поморье). Тем самым Майковский утверждает представление о высоком статусе кашубского этноса как наследника славных предков.

Роман «Жизнь и приключения Рема» был издан полностью вскоре после смерти автора и затем выдержал много переизданий. Имеется, в частности двуязычное издание на кашубском и польском языках; на его обложке гриф в короне (ил. 6). Отметим, что обложка первого издания романа (ил. 7) воплощала антидвойничество двух мифологических персонажей: главный персонаж здесь — Смантек, который представлен как черная крылатая фигура, внешне напоминающая грифа, но воплощающая «негативные» ценности.



Ил. 6. Обложка двуязычного издания романа А. Майковского «Жизнь и приключения Рема» (параллельное кашубско-польское издание) [Borzyszkowski 2002: 810].



Ил. 7. Обложка первого полного издания романа А. Майковского «Жизнь и приключения Рема. Кашубское зеркало» (1938) [Borzyszkowski 2002: 703].

Поэт Леон Хейке, соратник Майковского по организации младокашубов, также способствовал утверждению образа грифа в качестве символа кашубского движения и кашубского сообщества. В сборнике «Кашубские песни» («Kaszëbsczé spriëwë») он создал образ мирного и гармоничного единства Поморья с Польшей, используя в стихотворении «Братство» («Bractwò») образы грифа и белого орла:

*Pòmòrszczi Grif rozwijô lotë
I wësok sã w obłoczci wzbil,
Kaszëbszczi lud ò sławie snił
I bürze przemógł, prztrtwôt słotë;
Hej, Grifie, hej!
Ûcëskù przeszła cén
I nastôt dzéń!*

Karpatë chmùrama ókrëtë
 Rozbùdzô cãżczy bitwë grzmòt
 I orzel pòlszczi wszczął swój lot
 Dobëtny, chizi, krwią òmëti;
 Hej, Grifie, hej!
 <...>

Pòmòrszczi Grif i Òrzél Biòli
Pòtãżnie plëną pònad las
 I nowi w dziejach jidze czas
 Swòbodë, szczescò, tczë niemòfi;
 Hej, Grifie, hej!

[Poezja 2012: 598].

Поморский Гриф расправил крылья
И высоко в облака взлетел,
 Кашубский народ мечтал о славе
 И бури перевозмог, пережил ливни;
 Гей, Гриф, гей!
 Миновала тень неволи,
 И наступил день!

Карпаты с нависшими тучами
 Пробуждает ужасный гром битвы,
 И орел польский начал свой полет
 Победоносный, быстрый, кровью омытый;
 Гей, Гриф, гей!
 <...>

Поморский Гриф и Белый Орел,
Могучие, плывут над лесом,
 И в истории наступило новое время
 Свободы, счастья, чести великой;
 Гей, Гриф, гей!

Кашубский гриф возникает также в стихотворении Яна Карновского «В память о 14 ноября 1308 в Гданьске» («Na pamiątkę 14 lës-topada 1308 w Gduńskù») из сборника «Новые песни» («Nòwòtné Spriéwë»). В день, которому посвящено это стихотворение, город захватили рыцари Тевтонского ордена, многие жители были убиты.

Гданьск, переименованный в Данциг, надолго оказался в орбите немецкого мира — вошел в Ганзейский союз [см.: 14 ноября, эл. публ.]:

Z Katarzënë bują zwònë,
Pògrzebòwi chòr.
Jak zwòn jãknie, serce pãknie,
Jidze, jidze mór!
<...>

*Na tim grobie w swòji mòwie
Spiéwô Kaszub Grif—
Swòjim sënóm, co tu dżiną,
„Pusti nocë” spiéw.*

*Niosłë zwònë piesni tónë
Nam, gdzie Pòlskô je—
Biôli òrzel ùczul, òżił,
Grifu wtórëje!*

[Poezja 2012: 454–455].

На Катарине бьют колокола,
Погребальный хор.
Как колокол ударит, сердце разорвется,
Идет, идет мор!
<...>

*На той могиле на своем языке
Поет кашубский Гриф—
Его сынам, что тут гинут,
Поется погребальная песнь.*

*Несли колокола песни звуки
Туда, где находится Польша, —
Белый орел услышал, ожил,
Грифу вторит!*

Как видно из приведенных фрагментов, Майковский и его соратники по младокашубскому движению активно использовали образ грифа как исторический символ, поддерживали «кашубский миф» о прошлом «славного народа велетов», изъяснявшегося и певшего героические и трагические песни на собственном языке. Провозглашавшая единство с польским народом, кашубские авторы вместе с тем подчеркивали чуждость и враждебность прусско-немецкого мира, угрожавшего кашубам уничтожением.

Поэты, входившие в «Региональное кашубское объединение», также регулярно использовали образ грифа в своих стихотворениях. Например, у Яна Трепчика, которому принадлежит неофициальный гимн кашубов¹¹, этот образ присутствует минимум в пяти текстах. В стихотворении «Прилетите!» («Przëlecëta!») лирический герой обращается к «многоцветным Грифам», прося их вернуться в родные края и снова сесть на трон, чтобы править Поморьем:

Przëlecëta, farwné Grifë,
Do swòjich, do rodnëch strón!
Ùsadnita znôw w Pòmòrsce
Na swój panowaniô trón!

Pezëbôczëta słówné dzeje
Ksyżëca Swiãtopôłka
I pòmòrszczich Bògùsławów,
Slédnégò naj Mestwina!

Rozskacëta naje dëszë
Do biôtczy ò swòjiznã.
Rozzôlëta bùszné serca
I lubieniô niéceta skrã

[Poezja zrzeszyńców 2013: 508].

Прилетайте, яркие Грифы,
В свою родную сторону!
Сядьте снова в Поморье
На трон своей власти!

Посмотрите на славную историю
Князя Святополка
И поморских Богуславов,
Следующего — Мстивоя!

Раззадорьте наши души
Для сражения за отчизну.
Разожгите наши сердца
И любви зароните искру.

¹¹ Ежедневно исполняется в полночь и в полдень на радио «Кашубы», а также на различных мероприятиях, прежде всего в День кашубского единства.

Авторы, печатавшиеся в журнале «Посох»¹² («Klëka»), который выходил в 1937–1939 гг. в городе Вейхерово, использовали образ Грифа лишь спорадически. Из шести поэтов, чьи стихи опубликованы в «Посохе», его упоминают только двое — Юзеф Цейнова и Клеменс Дерц, причем каждый лишь в одном тексте. Цейнова в стихотворении «Город Рева» («Mieskô Réwa») подчеркивает неразрывную связь Кашубии с Польшей:

Wiôlgô tôrcza bùrsztinowô
 Na rôlêszu bëlnym skrzi,
Tam Grif Czôrny berło dôwô
Òrzłowi, co w czerwien zdrzi
 [Poezja 2015: 237].

Большой щит из янтаря
 На белой ратуше искрится,
Там Черный Гриф протягивает скипетр
Орлу, что смотрит на красное [полотно].

Стихотворение Дерца «Смотрите на Грифа! (К поморянам)» («Zdrzëta na Grifa (Pomorańcë!)») заканчивается строками:

Pòmòrańców karno!
 W waju widzy lud kaszëbsczy
 Swégò przëdnika, dëszã Rëmùsa.
Trzëmôjta stanicã starków wajich,
Niesta jã wësok ë zdrzëta na Grifa —
do waj nôlëży zdar!
 [Poezja twórców 2015: 352].

Поморян союз!
 В вас видит кашубский народ
 своего предка, душу Рема.
Держите знамя ваших отцов,
несите его высоко и смотрите на Грифа —
на вашей стороне правда!

¹² Подразумевается украшенный жезл главы местного самоуправления, который носили по улицам как знак вызова людей на собрание. История подобных посохов уходит в глубину веков; у кашубов и словинцев традиция сохранялась до XIX в. Соответственно, в современном кашубском языке слово «посох» обозначает, в частности, письменное сообщение, в том числе письменное приглашение на собрание.

В поэзии младокашубов Гриф предстает как «черно-желтый»¹³, «народный»¹⁴, «цветной, яркий»¹⁵, «черный»¹⁶.

Таким образом, кашубская художественная литература поддерживала, развивала и внедряла в сознание кашубов и некашубов образ Грифа как символ всего «истинно кашубского». В современной реальности причастность к Грифу как символу кашубского сообщества трактуется как консолидация кашубского этноса вокруг своего языка, культуры и истории, верность традициям и их передача новым поколениям. Эти идеалы выражаются в поэзии через мотивы полета и парения — соответственно, актуализируются «орлиные» признаки грифа, нередко подчеркивается его связь с польским орлом. При этом «львиная» составляющая образа грифа не актуализируется ни в прозе, ни в поэзии, ни в публицистике.

* * *

Рассмотрим теперь воплощенные в народной культуре самопредставления кашубов и сопоставим их с характерными свойствами грифа в геральдике и кашубской художественной литературе.

Этнониму «кашуб» чаще всего сопутствуют следующие постоянные эпитеты: *твердый, упрямый, справедливый*. В Словаре кашубских говоров Б. Сыхты читаем:

Кашуб твердо настаивает на своей вере и языке, а если необходимо, предпочтет быть убитым, но не отступит от своего. Информант из Велькей Вси на побережье так комментировал происхождение этнонима «кашуб»: представитель этого этноса предпочтет потребовать себя убить (*kaz ubic me*), чем отступится. Выражение «по-кашубски стиснуть зубы» («*po kaszëbsku zacësnaç ząbe*») означает «заупрямиться, упереться» [Sychta 1968: 147].

Сами кашубы требуют по любому поводу использовать название своего этноса с эпитетом «упрямый» («*uparty*»). Сыхта приводит характерные устойчивые выражения «дубовый кашуб» («*dąbówi Ka-*

¹³ В стихотворении Яна Трепчика «Марш соотечественников» («*Marsz Naszińców*») [Poezja zrzeszyńców 2013: 480].

¹⁴ В стихотворении Я. Трепчика «Тебе, Предводитель и Учитель наш (памяти доктора Майковского)» («*Tobie Mestrze i Szkólny naj (sp. Dr Majkówsczémù)*») [Poezja zrzeszyńców 2013: 486].

¹⁵ В стихотворении Я. Трепчика «Прилетайте!» («*Przëlëcëta!*») [Poezja zrzeszyńców 2013: 508].

¹⁶ В стихотворении А. Лабуды «Солдатская могила» («*Żołnierskò mogiła*») [Poezja zrzeszyńców 2013: 524].

szëba»), «кашуб твердый, как дубок <...> как боб» («Kaszëba swardi jak dąbk <...> jak bòb») [Sychta 1968: 144]. У него же встречаем поговорку «кашуб плачет, а делает» («Kaszëba rëczy, a robi») [Sychta 1968: 144], то есть, несмотря на тяжелый труд, не покидает своей земли. Кашубы считают себя весьма трудолюбивыми, о чем свидетельствует поговорка «у кашуба никогда не остынет обед» («Kaszëbi nigdë palnë nie wystygnie») [Sychta 1968: 147] — имеется в виду, что кашуб сперва заканчивает всю работу и лишь потом идет есть.

Кашубские отвага и удаль отражены в поговорке «кашубы побили крестonosца, причем [сделали это] босиком» («Kaszëbi pobilë Krzeza, i jesz na bosaka») [Sychta 1968: 144].

Кроме того, в языке и фольклоре кашуб характеризуется как человек, обладающий выраженным чувством справедливости, которое порой достигает крайней степени, заглушая голос разума, из-за чего типичный кашуб способен довести себя до разрушения / разорения: «кашуб делает все, чтобы достичь справедливости, идет ли речь о петухе, который перелетел через забор, о гусе, который перешел через межу, о палочке, которая упала за границей (участка)» («Kaszëba przeprowuje całi mòl, bëlëbë dobëc prawo, chobë to chodzëło o kurã, co przez płot przeleci, o gãs, co przez miedzã przelëze, o krëskã, co za grańcã spadła»); «кашубу чужого не нужно, но свое он умеет защищать» («Kaszëba cëzëgo nie chce, ale swëgo potrafi bronic»); «кашуб ищет для себя лишь справедливости» («Kaszëba szuka le swëgo prawa») [Sychta 1968: 145].

Отражена также высоконравственность кашубов — фразеологизм «кашубская красота» («*kaszëbska bëlnota*») обозначает прежде всего добропорядочность и честную жизнь [Sychta 1968: 145].

Простота в повседневной жизни и в быту при уважительном отношении к особым датам (и, соответственно, к народным традициям) зафиксирована в выражении «в обычные дни кашуб — это [просто] кашуб, а по праздникам он Кашубовский» («Na codzeń Kaszëba je Kaszëba, a na swiãto Kaszubowskim») [Sychta 1968: 148]. Это означает, что в будни кашуб может не заботиться о своей внешности, но в воскресенье и/или по праздникам старается выглядеть нарядно — походить на пана, а не на мужика.

Сопоставляя отраженные в языке и фольклоре кашубские «автохарактеристики» с теми качествами, которые связаны с грифоном / грифом как воплощением «кашубизма», можно видеть существенное совпадение: верность, стойкость, постоянство, преданность, твер-

дость, справедливость — вот «общие» черты грифа на черно-золотом фоне и «типичного» кашуба. Неудивительно, что гриф, который в Средневековье не обязательно принадлежал князьям исключительно кашубского / поморского происхождения и вовсе не был символом простого народа, возродился как этноперсонификация, перейдя на герб и флаг кашубов, и является органичным элементом самосознания кашубского этноса.

ЛИТЕРАТУРА

- Геральдика мира 2017 — Геральдика мира. Минск, 2017.
- Геральдические цвета, эл. публ. — Геральдические цвета // Экскурс в геральдику. Режим доступа: www.excurs.ru (дата обращения: 04.04.2020).
- Гнеденко 2011 — *Гнеденко Н. Е.* Грифон как символ народа Аваров в византийской культуре. Режим доступа: <https://articlekz.com/article/7282> (дата обращения: 04.04.2020).
- Канторович 2010 — *Канторович А. Р.* Истоки и вариации образов грифона и грифоноподобных существ в раннескифском зверином стиле VII–VI вв. до н. э. // Археологический альманах. 2010. № 21.
- Лакиер, эл. публ. — *Лакиер А. Б.* Русская геральдика // Геральдическая библиотека. Режим доступа: <http://ogeraldike.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st004.shtml> (дата обращения: 13.04.2020).
- Пьянков 1976 — *Пьянков И. В.* Бактрийский гриф в античной литературе // История и культура народов Средней Азии (Древность и Средние века). М., 1976.
- Скржинская 2010 — *Скржинская М. В.* Фантастические существа в культуре, искусстве и религии античных государств Северного Причерноморья // Боспорские исследования 2010. № 24.
- 14 ноября, эл. публ. — 14 ноября 1308 г. Гданьск был захвачен рыцарями Тевтонского ордена и присоединен к Пруссии // День в истории. Режим доступа: denvistorii.ru/14-noyabrya/gdansk-by-l-zahvacen.html (дата обращения: 12.04.2020).
- Borzyszkowski 2002 — *Borzyszkowski J.* Aleksander Majkowski (1876–1938). Biografia historyczna. Gdańsk; Wejcherowo, 2002.
- Borzyszkowski 2014 — *Borzyszkowski J.* Historia Kaszubów. Gdańsk, 2014.
- Borzyszkowski, Kurowska 2008 — *Borzyszkowski J., Kurowska J.* O Kaszubach w Kanadzie (1858–2008) w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejcherowie. Gdańsk, 2008.
- Der Name Griefswald, эл. публ. — 116. Der Name Griefswald // SAGEN.at. Режим доступа: www.sagen.at/texte/sagen/deutschland/mecklenburg_vorpommern/temme/griefswald.html (дата обращения 14.04.2020).

- Drzeżdżon 1986 — *Drzeżdżon J.* Współczesna literatura kaszubska 1945–1980. Warszawa, 1986.
- Hirsz 1991 — *Hirsz A. K.* Szterë pòkòlenja swjadomëch Kaszëbów // *Tatczëzna*. 1991. № 4.
- Kalinowski, Kuik-Kalinowska 2017 — *Kalinowski D., Kuik-Kalinowska A.* Literatura kaszubska. Gdańsk, 2017.
- Majkowski 2009 — *Majkowski A.* Życie i przigòdë Remùsa. Kartuzy, 2009.
- Obracht-Prondzyński 2006 — *Obracht-Prondzyński C.* Zjednoczeni w idei. Pięćdziesiąt lat działalności Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (1956–2006). Gdańsk, 2006.
- Obracht-Prondzyński 2016 — *Obracht-Prondzyński C.* Ruch Kaszubsko-Pomorski. Gdańsk, 2016.
- Poezja 2012 — *Poezja młodokaszubów*. Gdańsk, 2012.
- Poezja twórców 2015 — *Poezja twórców z kręgu «Klëki»*. Gdańsk, 2015.
- Poezja zrzeszyńców 2013 — *Poezja zrzeszyńców*. Gdańsk, 2013.
- Szymikowki, эл. публ. — *Szymikowski D.* Herb, godło i flaga narodowa Kaszubów // *Kaszëbskô Jednota*. Stowarzyszenie osób narodowości Kaszubskiej. Режим доступа: kaszebско.com/artykuły–publikacje.html (дата обращения: 04.04.2020).
- Sychta 1968 — *Sychta B.* Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej. Wrocław, 1968. T. 2.

Мария Войттовна
ЛЕСКИНЕН

ОБРАЗЫ
РОССИИ-ГОСУДАРСТВА
И РУССКОЙ НАЦИИ
В ФЕМИННЫХ ПЕРСОНИФИКАЦИЯХ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX –
НАЧАЛА XX В.

Визуальная метафоризация государств в антропоморфных образах в Европе получила распространение в XVI–XVII вв. В XVIII–XIX вв., в период формирования наций, эти образы стали соотноситься также с этнонациональными общностями — важно подчеркнуть, что это происходило и тогда, когда государственности или уже не было, или еще не было. В качестве национальной персонификации мог выступать конкретный правитель или военачальник либо типизированный образ человека (мужчины), представлявший определенное сословие, которое считалось социальной основой нации и опорой власти (например, немец-бюргер Михель, в эпоху национального романтизма преобразившийся в крестьянина; британский джентльмен Джон Булль; финский крестьянин Матти). Такой маскулинный образ функционировал как собирательный / обобщающий, ассоциировался с этносом / нацией. Воплощения европейских государств в феминных ипостасях Матери и / или Девы получили широкое распространение в скульптурных, живописных и графических изображениях позже, в XIX — начале XX в. Маскулинные и феминные аллегории народов / стран / держав существовали параллельно с зооморфными и «ландшафтными» (например, реки) символами, задавая вариативность визуальных национальных авто- и гетеростереотипов.

Взаимосвязь национализмов, гендерных стереотипов и антропоморфных персонификаций изучается давно [см.: Hobsbawm 1983: 263–307; Mosse 1985: 23–64; Warner 1996; Юваль-Дэвис 2001; Эдмондсон 2009; Goscilo, Lanoux 2006 и др.]. Общепризнанным является тезис, что «гендерный и национальный дискурсы не существуют раздельно, они формируют, поддерживают и корректируют друг друга» [Рябов 2006: 34]. Сравнительные исследования символических репрезентаций в европейском националистическом дискурсе позволяют сделать заключение о некоторых универсальных тенденциях их трансформаций на разных этапах периода нациестроительства, что, впрочем, не отменяет специфических особенностей, обусловленных конкретными социально-историческими и конфессиональными факторами.

Общим явлением в процессе эволюции метафорических визуальных образов наций следует считать изменение соотношения гендерных вариаций в сложившихся к XVIII в. комплексах нацио-

нальных аллегорий. Они наделяются новыми значениями, детализируются; легко меняют знаки и оценки (с позитивных на негативные и обратно). Особенно активная динамика наблюдается в пору социальных потрясений, конфликтов, войн и т. п. В такие периоды феминные образы европейских народов выступали на первый план в патриотической пропаганде, актуализируя жертвенность и беззащитность родины — Девы или Матери [см.: Warner 1996; Эдмондсон 2009].

Реконструкция истории и трансформации визуальных образов России-Матушки / Родины-Матери в русской культуре предпринималась начиная с 1980-х гг. — наиболее известны работы Дж. Хаббс [Hubbs 1988], Л. Эдмондсон [Эдмондсон 2009] и О. В. Рябова [Рябов 2001; Рябов 2006; Рябов 2007]. В последние годы, в связи с юбилеями Отечественной, Крымской, русско-японской, Первой и Второй мировых войн появилось много исследований, посвященных плакатным и сатирическим (в том числе карикатурным) изображениям России в феминной ипостаси [см.: Рябов 2005; Рябов 2007; Аксенов 2015; Зиновьева 2018 и др.], которые существенно расширили спектр визуальных автостереотипов России и обозначили новый круг вопросов. Следует согласиться с теми исследователями инструментария национальной имажинерии, которые предлагают анализировать сатирические и карикатурные образы (особенно относящиеся к XX веку) отдельно, учитывая специфику пропагандистских жанров и влияние эскалации риторики конфликта [см.: Demski, Baraniecka-Olszewska 2010; Гудков 2005].

Наибольший вклад в разработку истории визуальных образов России-Матушки и Родины-Матери внес отечественный ученый О. В. Рябов [см.: Рябов 2001; Рябов 2006; Рябов 2007; Рябов 2008]. Развивая его суждения о тенденциях трансформации этих образов в русской культуре, мы намерены расширить источниковый комплекс проанализированных О. В. Рябовым изображений за счет журнальных рисунков, графики, рекламных постеров и открыток, чтобы рассмотреть эти материалы в несколько ином смысловом поле и историческом контексте.

На основе анализа около восьмидесяти изображений, созданных с 1840-х гг. до 1916 г., попытаемся реконструировать главные тенденции эволюционирования визуальных персонификаций России в женской ипостаси (в которых, заметим, не всегда с уверенностью можно «распознать» Деву или Мать). Этот процесс будет рассматри-

ваться нами в поле формирования представлений о русском / великорусском этнонациональном типе, который в общественном сознании Российской империи складывался в 1860-е — 1910-е гг., в период общего для европейских государств данного периода процесса нациестроительства. Визуализация образа России была тесно связана с усилиями властной и интеллектуальной элиты, направленными на выработку идеалов и мифологем нации и Империи, концепции русскости в широком смысле, а также этнокультурных стереотипов и презентаций / символов «признанной» русскости. Ключевую роль в создании идеального образа нации и ее репрезентантов на первом этапе играли труды историков и этнографов.

Основные тенденции конструирования представлений о Великой России и великорусе были охарактеризованы нами ранее [см.: Лескинен 2016: 87–132, 259–296]. В конце XIX в. большая часть характеристик великоруса интерпретировалась как «общерусское» своеобразие, которое можно было описать как перечень качеств (врожденные свойства, склонности, антропологические признаки и материальные атрибуты). Важным элементом этого конструкта был визуальный, узнаваемый и позволявший легко идентифицировать русское, образ-стереотип и набор символов. Параллельно с комплексом определений и характеристик концепта России и Родины постепенно обретали очертания визуальные образы государственности и этничности. Четко разграничить эти элементы довольно трудно — несмотря на то, что Россия-Империя стремилась представить себя единым полиэтническим и поликонфессиональным целым, проблема определения этнонационального «ядра» становилась остро актуальной, особенно в 1880-е — 1900-е гг. Феминные ипостаси России-Девы и России-Матери, будучи символическими и аллегорическими, наделялись конкретными чертами и атрибутами, которые мы и намерены выявить.

ОБРАЗЫ-ПОНЯТИЯ «МАТУШКА-РУСЬ» И «РОССИЯ-МАТУШКА»

Концепты «Матушка-Русь» и «Россия-Матушка» не тождественны друг другу, причем их значения не были постоянными — особенно явственная эволюция наблюдалась в первой половине XIX в. Основные отличительные черты применительно к избранному нами ракурсу исследования обусловлены содержательной разницей понятий «Русь» и «Россия» в языке и культуре XIX в. Как официальное

название государства лексема «Русь» предшествовала лексеме «Россия»¹; кроме того, в пространственном отношении Русь трактовалась как ядро России (иногда понималась только как Великороссия, «внутренняя Россия»), ее первоначальная территория. В одном варианте Русь соотносилась со всеми восточнославянскими землями (Великая, Малая, Червонная, Черная, Белая, Угорская или Хорватская Русь)², а Россия — с Московским государством в его европейских границах на более позднем историческом этапе. Кроме того, в XIX в. уже отчетливо заметна полисемия термина «Россия»³, который использовался и в качестве политонима (как синоним названия «Российское государство» и/или «Российская империя» [см.: Настольный словарь 1864: 346]⁴), и как регионим (фиксируя различие Европейской России от Азиатской [Россия 1864: 346]. В другом варианте Россия (наряду с Сибирью, Польшей (Привислинским краем), Финляндией (Великим Княжеством Финляндским), Кавказом (Кавказским краем), «Среднеазиатскими владениями» и другими окраинами) выступала как «Европейская Россия» в перечне иерархически структурированных административных «частей» Империи⁵. Таким образом, наименование «Россия» в узком смысле (как и «Русь») распространялось на историческое и этническое ядро государства — однако не всегда именно на центрально-великорусский регион. Зачастую в него, кроме девяти великорусских в узком смысле, включали северные и северо-западные губернии; часто — вместе с средневожскими [см.: Лескинен 2016: 92–101]. При этом в возвышенно-торжественном стиле (в риторических, публицистических, художественных текстах) Россия часто именовалась Русью.

Анализ смысловых различий между «Русью» и «Россией» помог бы точнее разграничить метафоры и аллегории Матушки-Руси и Рос-

¹ В словаре середины XIX в. говорится: «История единой и самодержавной России начинается с венчания Иоанна IV на царство. (Судьбы России до этой эпохи см. в статье “Русь”») [Настольный словарь 1864: 346]. При этом статья «Русь» открывается определением: «Русь — название древней России» [Настольный словарь 1864: 365].

² Подробнее о современной историографии вопроса: [Лескинен 2016: 24–38].

³ Примером может служить раздел «Россия» в Словаре Брокгауза и Ефрона, где на первых же страницах (в разделе о географии страны) слово «Россия» используется в нескольких значениях [см.: ЭСБЕ 1899: 1–3].

⁴ В одноименной статье в энциклопедии С. Н. Южакова, изданной полвека спустя, автор также оперирует синонимией узкого и широкого значений «Россия» и «Российская империя»: «Россия, Российская или Русская империя» [Словарь Южакова 1904: 431].

⁵ Пример такого деления: [Словарь Южакова 1904: 489].

сии-Матушки. Однако в данном исследовании эти различия для нас непринципиальны и несущественны.

Что касается контекста родства (определения «Матери» в отношении родины и «Отца» в отношении Отечества или правителя), его истоки и формы бытования изучались исследователями различных национальных идеологий и патерналистских дискурсов в ходе формирования национализмов [см.: Рябов 2001: 31–74; Сандомирская 2001: 15–27]. Точная датировка первого употребления образа-понятия «Россия-Матушка» неизвестна; вероятнее всего, в отличие от Матушки-Руси, оно восходит к концу XVIII в. В качестве одного из ранних упоминаний И. И. Сандомирская приводит записку Ф. В. Булгарина «О цензуре» (1826), которую называет

...первым в истории России документом, обосновывающим необходимость государственного надзора за общественным мнением и управления последним. Булгарин ясно представлял себе проблематику, которую теперь мы называем «язык и власть». В частности, подавался совет <...> относительно способов идеологического контроля над народом: «Магический жезл, которым можно управлять по произволу нижним состоянием, есть Матушка Россия. Искусный писатель, представляя сей священный предмет в тысяче разнообразных видов, как в калейдоскопе, легко покорит умы нижнего состояния, которое у нас рассуждает больше, чем думает» [Сандомирская 2001: 117–118; текст Булгарина цит. по: Лемке 1904: 379].

Сандомирская считает идеологему «России-Матушки» одним из «государственнических проектов» [Сандомирская 2001: 118], призванных средствами идеологии и пропаганды сформировать патриотизм и преданность — однако не Родине, а власти. Исследовательница подчеркивает:

Было бы большой ошибкой думать, <...> что Матушка-Россия есть сугубо «народный», выдвинутый «инициативой снизу» концепт естественного патриотизма масс. Гораздо разумнее считать его изобретением культурной элиты, которая прибегла к риторике Матушки-России в ходе патриотической пропаганды во время войны 1812 г. Булгарин не претендует на честь открытия «простонародной Родины», но указывает на возможность дальнейшей идеологической работы с этим конструктом. Опыт антинаполеоновской пропаганды в пользу Матушки-России и Святой Руси действительно был очень удачным [Сандомирская 2001: 118].

Во второй половине XIX столетия в научных текстах понятие России-Матушки стало частотным, начало использоваться в художе-

ственных и публицистических произведениях, а также в учебной и популярной литературе. Определения «Матушка-Россия» и «Россия-Русь» были включены в один их наиболее часто переиздававшихся учебников для начальной школы — «Детский мир» К. Д. Ушинского:

Наше отечество, наша родина — матушка Россия. *Отечеством* мы зовем Россию потому, что в ней жили наши испокон веку отцы и деды наши. *Родиной* мы зовем ее потому, что мы в ней родились, в ней говорят родным нам языком и все в ней для нас родное, а матерью — потому что она вскормила нас своим хлебом, вспоила своими водами, выучила своему языку, защищает и бережет нас от всяких врагов и, когда мы уснем навеки, то она же прикроет и кости наши [Ушинский 1948: 176–177].

Далее происходит отождествление понятий «Родина-мать» и «Российское государство» с «Россией» и «Русью»:

Велика наша родина — *мать свято-Русская земля!* От запада и востока тянется она на *одиннадцать тысяч* верст, от севера к югу на *шесть тысяч* верст <...> ...не в одной, а в двух частях света раскинулась Русь: в Европе и Азии [Ушинский 1948: 177].

Впрочем, такое расширительное толкование «Руси» («Свято-русской земли») как Российской империи в целом было не характерно для использовавшихся в средних учебных заведениях того времени учебников по географии России [см.: Лескинен 2006].

АНТРОПОМОРФНЫЕ МЕТАФОРЫ ГОСУДАРСТВА И НАЦИЙ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX в.

Как известно, начавшие формироваться еще в XVII в. визуальные феминные аллегии европейских государств и наций продолжали создаваться в XIX в. по классическим скульптурным образцам (даже если были живописными) [см.: Warner 1996] — женские фигуры были облачены либо в античные одежды (например, Британия и Польша), либо в средневековые костюмы (в частности, Германия и Швеция); канон сохранялся вплоть до начала XX столетия, подвергаясь лишь незначительным вариациям. Однако другие «дамы» национальных персонификаций — Венгрия, Финляндия, позже Норвегия и др. — начиная с 1860-х гг. стали «примерять» национальные одежды. Важно подчеркнуть, что в европейских странах того времени лишь начинало формироваться представление об этнорегиональном типе, репрезентирующем нацию в целом, и как следствие — о его внешнем

облике. Происходил «выбор» конкретных примет и особенностей народа-нации и его характерных атрибутов. Поиск признаков находил отражение в различных изображениях (памятники, символы, плакаты, открытки, иллюстрации и др.). Конечно, ход такого визуального «автопортретирования» наций либо зависел от избранного в качестве основы готового этнографического образа, либо обуславливался способом конструирования обобщенной (идеальной) модели. И в мононациональной Швеции, и в многонациональной Российской империи, и в стране — части Империи (Великом Княжестве Финляндском) при определении главной этнорегиональной общности в качестве типично-национальной возникал вопрос о том, костюм и облик какой группы считать репрезентативными [см.: Rosander 1988; Лескинен 2016: 522–543; Лескинен 2010: 183–189].

В 1860-е — 1890-е гг. в науке и в общественном сознании России происходило осмысление русскости как зримого этнокультурного своеобразия. Реконструирование вариаций типа требовало теоретического обоснования «назначения» сословной и региональной группы на роль репрезентанта нации и методов создания идеального конструкта, если речь шла об обобщенном образе. Эти процессы нашли отражение в различных дискуссиях: например, в полемике об истинном великорусском типе в связи с Этнографической выставкой 1867 г. в Москве [см.: Лескинен 2016: 498–511], в спорах об адекватном показе русских изделий и русскости на мировых и внутрироссийских выставках-ярмарках [см.: Шевеленко 2017: 29–47; Лескинен 2019], в попытках сформулировать идеал национальной (истинно русской) женской красоты [см.: Лескинен 2018].

История визуальных образов Матушки-России до середины XIX в. освещалась в статьях У. М. Волковой [см.: Волкова 2017] и О. В. Рябова [см.: Рябов 2005; Рябов 2014]; отметим лишь некоторые — на наш взгляд, особо значимые для последующей эволюции — визуальные аллегории России этого начального периода.

Обобщенные образы страны и народа появились в российской художественной пропаганде в период Отечественной войны 1812 года; именно в это время возник ряд «автопортретов» русских и «портретов» Российской державы. Это важно подчеркнуть, поскольку, как отмечает исследователь проблемы визуализации русскости в первой половине XIX в. Е. А. Вишленкова, изображения жителей Российской империи (различных регионов и этносов, иногда с натуры) и русских как единой этнокультурной группы (обобщенные образы)

в то время можно было найти лишь на страницах зарубежных альбомов и гравюр [см.: Вишленкова 2011: 31–84]. В патриотических лубках и карикатурах Отечественной войны, созданных русскими художниками (А. Г. Венециановым, И. И. Теребневым, А. М. Ивановым и др.), русский народ воплощен в образах мужика или казака — либо в собирательном образе трех сословных групп, участников военных действий: крестьянин, казак, офицер [см.: Мир и война 2008; Вишленкова 2011: 159–166].

В качестве одной из первых в XIX в. аллегорий России-империи О. В. Рябов упоминает изображение на медали «Народное ополчение» [Рябов 2006: 11] работы Ф. П. Толстого в серии «В память Отечественной войны 1812 года» (1814–1836), выполненной в стиле классицизма (ил. 1). Ее описание таково:

На реверсе медали: олицетворенная женщиною Россия в русском одеянии, сидит на возвышении, украшенном горельефами и, опираясь левою рукою на овальный щит с изображением двуглавого орла, подает правую рукою мечи ополчению, представленному тремя фигурами: славянского воина, изображающего дворянство, старца — купечество, людей разных чинов и званий, и юноши, представляющего земскую Русь [Холодковский, Годлевский 1912: 91–92].



Ил. 1. Ф. П. Толстой. Медаль «Народное ополчение» из серии «В память Отечественной войны 1812 года». 1816 [Холодковский, Годлевский 1912: 92].

Однако даже при пристальном разглядывании «русского одеяния» России его элементы почти не угадываются. При желании можно отнести к нему несколько деталей, ассоциирующихся с сарафаном и кокошником, особенно если рассмотреть сначала эскизный рисунок, где эти элементы прописаны более четко. Но на самой медали, без подписи и единственного ключевого атрибута — двуглавого орла, трудно узнать в женщине на троне Россию, ее облик восходит к державным аллегориям классицизма.

В той же серии работ Толстого, на медали «Мир Европе» (1836), имеется еще одна феминная аллегория России (ил. 2):

Представляющая Россию женская фигура, с короной на голове и в порфире, украшенной двуглавыми орлами, левою рукою держит жезл, с двуглавым орлом на вершине; правая поднята горизонтально пред Гением мира [Холодковский, Годлевский 1912: 86].



Ил. 2. Ф. П. Толстой. Медаль «Мир Европе»
из серии «В память Отечественной войны 1812 года». 1818
[Холодковский, Годлевский 1912: 87].

Здесь образ России идентифицировать легче, но лишь благодаря геральдической символической, а не этнографическим приметам.

Таким образом, Россия в подобных эмблематичных изображениях предстает в характерном для XVIII в. монументальном облике, призванном символизировать могущество державы⁶ и восходящем

⁶ В серии рисунков Толстого для медалей (1813–1815) была и женская аллегория Москвы [см.: Холодковский, Годлевский 1912: 62; 93]. Ему же принадлежит одна из первых персонификаций Финляндии в женском образе — на медали (1817), отчеканенной в честь 300-летнего юбилея Реформации [см.: Reitala 1983: 32].

к уже сложившимся формам персонификаций России в медальерном жанре русского искусства XVIII в. [см.: Волкова 2017: 483]. В таком же духе создавались феминные изображения других государств и народов Европы того времени [см.: Mosse 1985: 23, 64–65; Эдмондсон 2009: 414]. Нельзя не обратить внимания на то, что в упомянутой серии медалей Толстого в других сюжетах, посвященных различным сражениям и межгосударственным союзам, стороны (армии и державы) символизируются исключительно в маскулинных образах [см., напр.: Холодковский, Годлевский 1912: 93–108 и др].

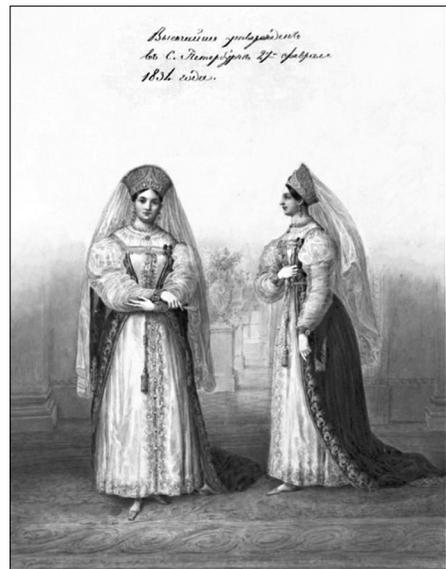
В ПОИСКАХ КОСТЮМНЫХ ПРИМЕТ РУССКОСТИ

В период правления Николая I возник определенный идеологический заказ или даже самодержавный запрос на популяризацию русского как государственно-патриотического. Причину часто видят в принятии уваровской триады, однако, на наш взгляд, дело не только в ней. Одним из примеров выражения властного интереса к национальному своеобразию, к материальным формам репрезентации национальной русскости стало особое внимание к костюму.

Дамские наряды с элементами «русского платья» (в первую очередь в форме сарафана и стилизованного атласного кокошника) были известны как модное нововведение придворного быта еще во времена Екатерины II [см.: Кирсанова 1995: 247; Руан 2011: 226]. Однако при Александре I совершилось их возвращение в придворный обиход [см.: Вискочков 2010: 183], при этом обязательность ношения подобных нарядов предписывалась этикетом при посещении некоторых торжественных церемоний — например, во время коронации Николая I в 1826 г. [см.: Вискочков 2010: 184]. Важной вехой на пути осмысления русскости официальными и придворными кругами стало насаждение элементов и атрибутов народного костюма в качестве обязательных. В том же 1834 г., когда была сформулирована доктрина «самодержавия, православия и народности», Николай I регламентировал ношение одежды в русском стиле, издав указ о введении нового женского придворного платья с кокошником на основе модного тогда европейского платья с глубоким декольте и с длинными рукавами «а ля бояр» [см.: Кирсанова 1995: 247; Вискочков 2010: 184]. «Альбом придворных дамских нарядов» с их подробным описанием, включая орнамент шитья, был утвержден самим императором [см.: ПСЗ РИ 1834: 181–182]. В частности, фрейлинам великих княгинь полагался красный сарафан с белой нижней юбкой, а, на-



Ил. 3. Парадный наряд фрейлин Великой княгини. 1834 [РИ 2013: 256].



Ил. 4. Парадный наряд статс-дам и камер-фрейлин. 1834 [РИ 2013: 257].

пример, статс-дамам и камер-фрейлинам — зеленый сарафан (настоящий, а не офранцузенный) с золотой вышивкой, с белой юбкой [см.: ПСЗ РИ 1834: 181]. Замужним предписывался повойник или кокошник, девицам — повязка с вуалью (цвета уборов определены статусом фрейлин) [см.: ПСЗ РИ 1834: 182] (ил. 3–4). Придворные дамы носили такие платья в обязательном порядке вплоть до 1917 г.

Этот наряд («русское платье») воплощал весьма условное — в духе зарубежных костюмно-этнографических изображений жителей России — и обобщенное понимание русского крестьянского костюма, которое сформировалось еще в конце XVIII в. Кокошник в максимальной степени подвергся стилизации, став, по сути, главным полем ювелирных изысков (ил. 5). В литературе часто приводится впечатление маркиза де Кюстина о придворных нарядах в национальном духе — кокошники вызывали у него особый сарказм:

Голову их венчает убор, похожий на своего рода крепостную стену из богато разукрашенной ткани или на невысокую мужскую шляпу без дна. Этот венец высотой в несколько дюймов, расшитый, как правило, драгоценными камнями, приятно обрамляет лицо, оставляя лоб открытым; самобытный и благородный, он очень к лицу красавицам, но безнадежно вредит женщинам некрасивым [Кюстин 1996: 186].



Ил. 5. А. Малуков. Портрет императрицы Александры Федоровны. 1836. Копия с оригинала Ф. Крюгера (Государственный Эрмитаж). Фрагмент [РИ 2013: 224].

По мнению К. Руан, именно введение элементов великорусской крестьянской одежды в придворный костюм послужило причиной того, что так называемое «русское платье» долгое время, вплоть до 1870-х гг., ассоциировалось в демократических и революционных кругах именно с придворным бытом, с официальной русскостью, но не с «народными» этнографическими приметами [см.: Руан 2011: 232].

Как и в европейском народоведении, одним из теоретических оснований российской этнографии была концепция сохранения этнокультурного своеобразия и фенотипа исключительно в крестьянском сословии. Воплощением этнической самобытности считались социальные низы. Русскость понималась многозначно: она могла соотноситься с тремя русскими «отраслями» (то есть восточными славянами), но нередко отождествлялась лишь с великорусской общностью, а иногда понималась как общенациональная специфика. В условиях множества региональных «вариаций» русских по всем ключевым критериям этничности того времени — физического облика, одежды, диалектов и «нрава» (характера) — нужно было «выбрать» репрезентативную группу, которая бы в полной мере представляла русский крестьянский тип.

В этнографии 1850-х — 1860-х гг. типично-русское соотносилось с центрально-великорусским ареалом. Однако и здесь возникали сложности: если мужские костюмы разных регионов выглядели более-менее похоже друг на друга, то в женских было такое разнообразие, что признаки ни одного из них долго не могли стать стереотипно-доминирующими и потому «узнаваемым» в широких кругах. Не всякий мог соотнести, например, праздничный наряд рязанских девушек с русским костюмом в целом или с определенной великорусской губернией (ил. 6–7).

При этом именно крестьянская женская одежда, как полагали в то время этнографы, продолжала сохранять архаичные и аутентичные этнические формы и особенности традиционного русского платья. Вот, в частности, как выглядели великорусы в этнографических иллюстрированных изданиях 1860-х гг. и в экспозиции Этнографической выставки 1867 г. (ил. 8–9).

Аналогичные, то есть «костюмные», изображения использовались в этнографической литературе вплоть до 1890-х гг. (ил. 10).

Гораздо более приближено к визуальным стереотипам русского крестьянства той эпохи изображение великорусов центральных гу-



Ил. 6. Ф. Г. Солнцев.
Одежда рязанских женщин. 1835
[Одежды 1869: № 51].



Ил. 7. Сценка «Рязанская губерния». Этнографическая выставка в Москве. 1867
[Образы народов 2007].



Ил. 8. Великокороссяне
Воронежской губернии, 1862.
Гравюра из альбома Г. Паули
«Народы России»
[Pauly 1862: 36–37].



Ил. 9. Женщина в праздничном костюме.
Архангельская губерния.
Манекен Этнографической выставки
в Москве. 1867
[Образы народов 2007].



Ил. 10. Девушки великорусских губерний
(Владимирская, Костромская, Ярославская, Курская губернии). 1887
[Типы 1887].



Ил. 11. Великороссияне центральных губерний. 1862.
Гравюра из альбома Г. Паули «Народы России»
[Pauly 1862: 24–25].

берний у Г. Паули (ил. 11), однако оно как раз наименее этнографически аутентично, поскольку воспроизводит праздничную одежду крестьян, уже использовавших элементы городского (в частности, мастерового) костюма — особенно это заметно в деталях мужского наряда и в девичьем платье, состоящем из сарафана и белой рубахи с пышными рукавами: такой наряд ближе к придворному образу 1830-х гг.

РОССИЯ-ДЕВА И РОССИЯ-МАТЬ В АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ 1870-х — 1880-х гг.

Война за освобождение «братьев-славян» породила большое количество аллегорических изображений России в феминной ипостаси, в образе Девы, воительницы и справедливой защитницы веры и славянства. Этот облик был далек от античных образцов антропоморфных персонификаций начала столетия. Использование знакомых элементов обобщенного русского костюма позволяло легко и однозначно идентифицировать Россию — не всегда в «державной», но всегда в этнической «ипостаси», поскольку художники стремились выразить идеи славянского родства и многонациональности России-Империи. Немало подобных изображений появлялось на страницах иллюстрированных и популярных в стране журналов — например, таких как «Нива» или «Всемирная иллюстрация».

На одном из изображений, под названием «Война или мир?» (ил. 12), приуроченном к событиям балканского кризиса 1877 г. (рисунок опубликован 1 января 1877 г.), Россия в великорусском сарафане и вышитой белой рубахе показана в окружении воинов, представляющих разные народы Империи, которые также легко идентифицируются по одежде, уборам и прическам [см.: ВИ 1877: 1]. Россия здесь имеет девичий облик — она с косой и с лентой на голове.

Россия-Русь возглавляет стремление славян к освобождению, но к ним готовы присоединиться и другие народы России-Империи. Таким образом, Дева-Россия, держащая в одной руке меч (пока опущенный), символ войны, а в другой — пальмовую ветвь, символ мира, пока еще не знает, удастся ли ей освободить поработанные Османской империей народы (они, также в национальных одеждах, изображены на заднем плане) мирным или военным путем.

С началом войны девичий облик России был дополнен доспехами, шлемом и оружием [см.: ВИ 1877–1878: заставка к каждому из



Ил. 12. К. О. Брож (гравюра Э. Даммюлера). Война или мир? 1877
[ВИ 1877: 1].



Ил. 13. К. О. Брож (гравюра Э. Даммюлера).
Война или мир? 1877. Фрагмент
[ВИ 1877: 1].

томов] (ил. 14). Латы и кольчуга на ней — неопределенного времени Московской истории, такие носили и в XV, и в XVII в. Славянские народы, сбросившие оковы, воплощены в образе крестьянской простоволосой девушки справа, в обобщенно-славянской одежде.



Ил. 14. Россия на заставке обложек
специального приложения
«Иллюстрированная хроника войны»
к журналу «Всемирная иллюстрация». 1877–1878.
Фрагмент
[ВИ 1877–1878].

Выставки играли важную роль в формировании образов русскости — в особенности стереотипных представлений о ее типичных воплощениях. Интересной и даже знаковой в процессе трансформации визуального образа России можно считать Всероссийскую художественно-промышленную выставку 1882 г. в Москве. На ней было

представлено несколько различных в жанровом и художественном отношении произведений, отразивших поиски визуальных метафор России в «девической» ипостаси.

Весьма красноречив экспонат выставки, послуживший заставкой альбома, — отлитая из чугуна на фабрике А. Гусарева скульптура «Слава России» работы В. Кафки⁷ (ил. 15), стоявшая у павильона кустарных промыслов [см.: ВХПВ 1882: 1].



Ил. 15. В. Кафка. Слава России, 1882.
Скульптура
[ВХПВ 1882: 1].

⁷ К сожалению, пока не удалось найти более подробной информации о скульптуре и ее авторе.

Одеяние России, на первый взгляд, стилизовано под традиционный боярский женский костюм допетровского времени: форма кокошника (шлемовидный, с густой поднизью) воспроизводит севернорусскую (новгородскую и тверскую) его разновидность. В правой руке — очень длинный жезл-посох с навершием в виде герба (двуглавого орла), символ власти; левой рукой Россия придерживает щит с изображением Георгия Победоносца, пронзающего копьем змея. Однако сама ее фигура выполнена по образцу Афины-Воительницы (Афины-Промакос) работы Фидия, которая, как известно, не сохранилась, но изображалась именно так: с копьем и мечом; узнаваемы и поза, и атрибуты. В этом облике России-Афины соединились черты античного образца державы, готовой к рати, и элементы национального головного убора и одеяния. Перед нами своеобразный «переходный» вариант образа: от абстрактно-античного к национально-стереотипному.

На аллегорической картине «Народы России на мирном состязании» [ВХПВ 1882: 5] представлена другая персонификация России — менее легко идентифицируемая в этом качестве: женщина в греческих одеждах, с лавровым венком в правой руке, предназначенным для возложения на чело победителя (ил. 16).



Ил. 16. Народы России на мирном состязании.
Картина с Всероссийской художественно-промышленной выставки
в Москве, 1882
[ВХПВ 1882: 5].

Она поднялась с трона, за спинкой которого на стене — герб Московской губернии (Георгий Победоносец, попирающий змея, повернут в левую от зрителя (правую геральдическую) сторону⁸), так как выставка проходила в Москве. Слева от фигуры — кадуцей (жезл Меркурия), символ торговли, а также палитра и кисти художника, глобус. У подножия трона расположились с подношениями представители этнических групп и народов Империи. Костюмы и атрибуты позволяют идентифицировать, в частности, воинов-кавказцев, казаков, земледельца-малоруса, прибалтийских крестьян, а также представителей разных сословий (включая военных и моряков) и профессий (в том числе художников и ювелиров), персонифицированных в маскулинных ипостасях. Справа от зрителя — две девушки со спины: одна, в сарафане и маленьком кокошнике, держит в руках трепало для льна с волокнами (эта женская одежда и лен — атрибуты северных великорусских губерний). Вторая девушка — с двумя косами, в которые вплетены ленты, и с повязкой на голове, в вышитой рубахе и понёве с передником; на ее шее крупные бусы, в руках то ли узорное полотно, то ли платок. Внешний вид говорит о том, что она представляет либо южновеликорусский регион, либо одну из малороссийских губерний. Таким образом, вариации этносословных мужских и русских женских образов дают основание утверждать, что Россия на картине олицетворяет именно Империю, государство, а потому художник избрал не национальные, а державные ее атрибуты.

На отчеканенной по случаю выставки памятной медали Л. Х. Штейнмана и С. З. Важенина (ил. 17) также изображена Россия в женском образе.

Описание реверса гласит:

...слева аллегорическое изображение России в виде сидящей женщины в русском одеянии с венцом на голове. Левая рука указывает на раскрытую книгу и гусли, перед которыми лежит молот. Правая рука покоится на глобусе, за которым видна часть зубчатого колеса, перед ним якорь и лежащий сноп колосьев и жезл, перевитый змеей и увенчанный орлом [Политехнический музей].

Как видим, символические атрибуты повторяют набор предметов, присутствующих на картине «Народы России на мирном состязании». «Русское одеяние» России состоит из сарафана, руба-

⁸ «Правильный» поворот всадника влево был утвержден в гербе в ходе геральдической реформы 1857 г.; Георгий, в нарушение правил геральдики, поражал дракона, чья голова находилась в правой нижней части поля.



Ил. 17. *Л. Х. Штейнман, С. З. Важенин.*
Памятная медаль в честь Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве, 1882.
Из фондов Политехнического музея.

хи с широкими рукавами, маленького кокошника (или девичьей повязки) и крупных бус. На другой медали [см.: Рябов 2008: 15] в честь выставки аллегория России выглядит иначе: она в богатом облачении царицы XVII в. (летник), обязательным элементом которого был венец. Детали костюма царицы исторически аутентичны; изображение, как показывает сопоставление, выполнено на основе известной акварели Ф. Г. Солнцева «Одежда цариц. С портретов цариц Евдокии Лукьяновны и Наталии Кириловны» [Солнцев 1869: № 201]. В левой руке у России-царицы — держава, а правой, опирающейся на герб Российской империи, она держит пальмовые ветви. У подножья расположены все те же атрибуты торговли, промышленности и земледелия. Наконец, в точно таком же царском облачении представлена Россия-государыня еще на одной настольной медали, созданной год спустя после выставки в Москве: «В память священного коронования» императора Александра III и императрицы Марии Федоровны (ил. 18).

Здесь Россия восседает на троне, в правой ее руке — скипетр, в левой — держава. Десница возложена на щит с имперским гербом. На аверсе медали в память Всероссийской художественной и промышленной выставки в Нижнем Новгороде (1896) повторен тот же образ России. Отличие состоит в том, что ее правая рука



Ил. 18. Настольная медаль в память священного коронования Императора Александра III и Императрицы Марии Федоровны. 1883 [НЭНА].

возложена на герб Нижнего Новгорода, а в левой она держит пальмовую ветвь. Все детали костюма совпадают, а знакомые атрибуты с изображений Московской выставки дополнены символами промышленности: дымящимися заводскими трубами, мчащимся по железной дороге паровозом, силуэтами нефтяных вышек и т. п.

НОВАЯ ТРАКТОВКА ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОГО САМОДЕРЖАВИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ИНТЕРПРЕТАЦИЮ РУССКОСТИ

В 1880-е гг. сформировались три важные тенденции интерпретации адекватной и «правильной» (то есть общепризнанной) репрезентации русскости. Они имеют непосредственное отношение к этнонациональным стереотипам, в том числе визуальным.

Первая — пересмотр идеалов исторического наследия русской державности сквозь призму национальной идеологии. Вторая касалась непосредственно художественной жизни: это формирование так называемого «псевдорусского стиля», наиболее ярко воплотившегося в новых формах архитектуры, орнамента и декоративно-прикладного искусства, образцом для которых стали произведения русского искусства XVII в. Наконец, третья тенденция была связана

с широко понимаемой модой на «московскую» русскость допетровской эпохи. С одной стороны, моделью были избраны исторические образы боярской Московской Руси XVII в. С другой — с «открытием» Русского Севера в 1890-е гг. «истинная», не замутненная чужеродными влияниями русскость стала ассоциироваться с фенотипом, материальной культурой и бытом жителей северно-великорусских губерний, а не центрально-великорусского региона.

Рассмотрим эти тенденции подробнее. В известной монографии историк Р. Уортман показал, что еще в молодости будущий император Александр III был склонен к апологетике московско-русского периода русской истории, в то время как в самодержавной идеологии предшествовавших ему царствований акцентировались именно петровское наследие и европейские черты Империи. Александр III ассоциировал себя с новым исходным периодом — XVII столетием: «Возвышение и прославление монарха теперь происходило благодаря отнесению его к другой временной системе координат — когда русский царь находился в прямом соприкосновении с народом» [Уортман 2004: 324]. С воцарения Александра III началось формирование новой властной доктрины, провозглашавшей традиции допетровской Руси основой русской монархии и постулировавшей в качестве политического идеала единение царя с народом на почве православного вероисповедания, гармоничного монархического строя и неукоснительного соблюдения патриархальных устоев и норм. Апелляция к идеалу византийско-московской русскости соотносила русское самодержавие 1880-х — 1890-х гг. с периодом правления второго русского царя из династии Романовых — Алексея Михайловича (1645–1676) и его сына Федора Алексеевича (1676–1682). Вторая половина XVII столетия трактовалась теперь как «золотой век», период расцвета русской православной государственности и самобытной культуры.

Именно на царствование Александра III приходится пик интереса к трактовке «русскости» — как на официальном уровне, в обоснованиях реформ и преобразований нового государя, так и в русском искусстве, массовой культуре и моде того времени [см.: Савельев 2008; РИ 2013: 256–257; Мутья 2017]. Тогда же получило широкое распространение понятие Матушки-России [см.: Уортман 2004: 243, 255, 259 и др.].

Вследствие этого присущие эпохе Алексея Михайловича формы московской культуры, дворцового и боярского быта стали рассма-

триваться как приметы типично-русского: деревянное зодчество и резьба XVII в., архитектура палат и храмов, утварь, интерьер, украшения, традиционные ремесла (шитье, плетение, вышивка, золоткачество), рукописные формы и декор (так называемая «русская вязь»), а также боярская одежда и доспехи — все это теперь рассматривалось как воплощение «настоящей», «кондовой» Руси. Подобные элементы или их имитации стали активно использоваться в художественных формах 1880-х — 1900-х гг., когда в отечественном искусстве начал доминировать «псевдорусский» («русский») стиль [см.: Кириченко 1997: 10–13], воплотивший искания национального романтизма. Значительную, а на некоторых этапах доминирующую роль в нем играли взятые за образец и переосмысленные визуальные формы двух исторических периодов истории Руси / России: древнерусского (Новгородский и Киевский) и позднемосковского (вторая половина XVII в.) Историки русского искусства подчеркивают, что поиски национальных форм начались раньше, в 1830-х гг., и прошли определенную эволюцию, связанную с переосмыслением понятий «народность» и «национальность» [см.: Кириченко 1978: 140–143]. «Русский стиль» царствования Александра III отличала актуализация не крестьянских, как ранее, а «аристократических» элементов национального наследия — культовых и дворцовых сооружений и боярского быта, притом именно XVII в. Если для «почвенников» 1860-х — 1870-х гг. русскость ассоциировалась с «народностью», то для официальной идеологии следующих десятилетий — именно с самодержавием. Данное различие, при общем интересе к историческому наследию допетровского времени, определяло выбор образцов.

Характерной приметой двух последних десятилетий XIX в. в России стала мода на «московский» стиль в одежде. После Московской промышленной выставки 1882 г. в городской обиход (особенно в столицах) вошли традиционное русское кружево и шитье. мода на народные (крестьянские) этнографические элементы в повседневной и праздничной одежде разных сословий, прежде всего средних городских слоев, также пришлась на 1880-е — 1890-е гг. При этом костюмы представителей различных профессиональных групп (например, извозчиков, кучеров, швейцаров и др.) довольно долго сохраняли не аутентичный, но нарочито «народный» характер, в них использовались головные уборы и атрибуты великорусского крестьянского костюма. Интересна, в частности, сохранявшая вплоть до 1910-х гг. «форма» столичных кормилиц, состоявшая из деклари-

ровавшихся в качестве типично-великорусских элементов женского наряда: сарафана, кисейной, богато расшитой белой рубахи, распашного сарафана, украшенного бусинами, парчовой душегреи и небольшого атласного кокошника [см.: Хорошилова 2015: 196].

Отождествление истинной русскости с XVII столетием, а исторического образа русского — с боярским обликом, одеждами и атрибутами эпохи Алексея Михайловича довольно скоро закрепилось в массовой культуре и в эпоху модерна (1900-е — 1910-е гг.) уже доминировало. Модным «апогеем» этой концепции стал, несомненно, костюмированный бал 1903 г. в Зимнем дворце. Образы его участников в «русских» костюмах (ил. 19–20) были растиражированы в открытках и игральных картах, выполненных на основе фотографий из изданного в 1904 г. альбома. В отличие от первого «исторического бала», организованного в 1883 г. великим князем Владимиром Александровичем, в данном случае все участники были одеты в русские костюмы только одной эпохи — царствования Алексея Михайловича [см.: Уортман 2004: 247–257].



Ил. 19. Ее императорское величество Государыня Императрица
(в costume царицы Елены Ильиничны).
Фотография Л. С. Левицкого [Альбом 1904: II].



Ил. 20. Фрейлина
их императорских величеств государынь императриц
княжна Надежда Михайловна Голицына
(в боярском летнике второй половины XVII века).
Фотография Л. С. Левицкого
[Альбом 1904: 14].

Вместе с тем в 1880-х — 1890-х гг. изменялась концепция сословного типа, максимально полно «представляющего» нацию и русскость в целом. В историко-этнографических исследованиях и трудах по истории повседневности [напр.: Забелин 1862; Забелин 1869] под влиянием изучения процессов колонизации и ассимиляции славянами финно-угров сложилось представление, что истинную «коренную» («кондовую», по определению эпохи) Русь (этническую и историческую) следует искать не в центрально-европейской России, где проживает основная часть великорусского населения, а на Русском Севере, который сохранил в чистоте древнеславянские элементы фенотипа и характера до их метисации с финно-уграми. Декларировалось, что жители северно-русского региона не испытали на

себе разрушительного влияния крепостного права и монгольского ига, поэтому являются носителями древних черт славяно-русского нрава / характера: чувства достоинства, инициативы, смелости и самостоятельности [см.: Лескинен 2016: 524–528]. Именно на Русском Севере (Олонецкая, Архангельская, Вологодская и Новгородская губернии) начали искать идеал русской красоты [см.: Лескинен 2018], исконные добродетели, способности и склонности. Постепенно этот региональный русский тип стали рассматривать в качестве репрезентанта русскости — и как этничности, и как национальности. Соответственно, северно-русский костюм, в особенности женский, предстал в новом качестве: как одновременно великорусский и типично-русский, в полной мере сохраняющий неизменные исторические черты. Его элементы на первый взгляд прежние: сарафан и кокошники разных форм (ил. 21–22). Однако они воспроизводят характерные формы кроя и головных уборов именно Русского Севера — в частности, кокошник так называемой «высокой цилиндрической» и шлемовидной формы, характерной для Новгородского типа, или высокий кокошник-венец, распространенный в Архангельской губернии [см.: Власова 2011: 300–302].



Ил. 21. Женский костюм Вологодской губернии второй половины XIX в.
Фотографии костюмов из коллекции Н. Л. Шабельской (РЭМ).



Ил. 22. Женский костюм Архангельской губернии второй половины XIX в.
Фотографии костюмов
из коллекции Н. Л. Шабельской (РЭМ).

Популяризация культуры региона, многочисленные экспедиции ученых, художников и фотографов привели к тому, что эпические герои и восточнославянские мифологические персонажи в иллюстрациях и картинах обрели черты и атрибуты северно-русского быта. Сказалось также активное введение в научный оборот произведений фольклора Русского Севера — например, публикация былин и сказок в сборниках П. Н. Рыбникова [см.: Рыбников 1861–1867], А. Ф. Гильфердинга [см.: Гильфердинг 1873] и др.

Новые визуальные формы образности достигли пика популярности благодаря графическим и живописным иллюстрациям массового производства и спроса — открыткам и изданиям фольклорных произведений, в особенности сказок. Как в поздравительных открытках с подписями, так и в серийных открытках-иллюстрациях к народным сказкам или сказкам А. С. Пушкина эпические (былинные) и сказочные персонажи были облачены в стилизованные русские костюмы XVI–XVII вв., а в женских образах активно использовались этнографически точные элементы праздничного костюма северно-русских

губерний. Такие «историко-этнографические» русские сюжеты часто воплощались известными художниками, авторами открыток — К. Е. Маковским, И.А. Билибиным С. С. Соломко⁹, Е. П. Самокиш-Судковской и др. (ил. 23–27) [см.: Нащокина 2004: 79–84].



Ил. 23. Открытка «С Рождеством Христовым».
Конец 1890-х — начало 1900-х гг.



Ил. 24. С. С. Соломко. Встреча (открытка).
Начало 1900-х гг.

⁹ С. С. Соломко был одним из авторов эскизов костюмов для участников исторического костюмированного бала 1903 г. в Зимнем дворце.



Ил. 25. С. С. Соломко. Возвращение от заутрени (открытка).
Начало 1900-х гг.



Ил. 26. Е. П. Самокиш-Судковская.
Девушка в русском костюме (открытка). 1905.



Ил. 27. И. Я. Билибин. Вологодская девушка в праздничном наряде. 1905.
Открытка из серии
«Женский национальный костюм
Русского Севера».

А вот как выглядит Россия в известном скульптурном изображении Н. А. Лаврецкого, которое было представлено на Всероссийской художественно-промышленной выставке-ярмарке в Нижнем Новгороде в 1896 г. (ил. 28).

Перед нами дева-воительница в древнерусском шлеме с гребнем и в длинной кольчуге, надетой поверх платья, с поднятым мечом в правой руке. На ее груди большой крест, в левой руке щит, который она также держит в состоянии готовности к отражению атаки. Под рукой со щитом лежат на невысоком постаменте императорская корона, скипетр (с двуглавым орлом в наверху) и держава. Эта Россия готова к бою, в ее атрибутах соединяются исторические



Ил. 28. *Н. А. Лаврецкий.* Россия. 1896.
Бронза. Каслинское литье.

этапы русской государственности: Древняя Русь и Россия-Империя. Важным элементом является крест (отсутствующий в изображении «Славы России»).

В конце XIX столетия издавались былины, собранные в разных северно-русских губерниях, несколько отличавшиеся от известной дотоле киевской эпической традиции [напр.: Былины 2003; Ончуков 1908]; в них привлекали внимание образы древних богатырок — дев-воительниц, которых именовали также «поленицами». Они сражались наравне с витязями, принимали участие в походах и изображались с характерными атрибутами: в кольчугах, высоких шлемах, с мечами и щитами. «Богатырки» с былинными именами появились на иллюстрациях и открытках (ил. 29–30).



Ил. 29. С. С. Соломко.
Настасья Королевична (открытка).
Начало 1900-х гг. Изд-во И. Лапина, Париж.

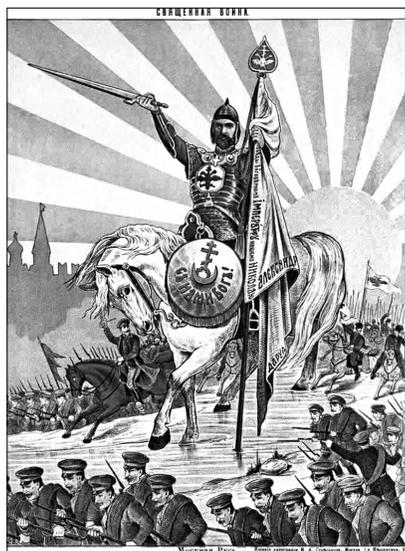


Ил. 30. А. П. Рябушкин. Настасья Микулична
(«Поленица удалая, дочь Миколы Селяниновича»)
Ил. к былинне «Поленица удалая». 1898. Русский музей.

Воинственные подруги и жены легендарных русских богатырей и князей привлекали внимание художников русского модерна, а во время войн (русско-японской и Первой мировой) на плакатах и открытках актуализировался образ России как витязя-богатыря или, чаще, девы-воительницы (ил. 31–32) [см.: Рябов 2008: 18–20; Аксенов 2015: 15–17]).



Ил. 31. Плакат «Россия — за правду». 1914. Собрание Российской государственной библиотеки.



Ил. 32. Плакат «Священная война». 1914. Собрание Российской государственной библиотеки.

ОБРАЗЫ РОССИИ В РУССКОМ КОСТЮМЕ

С конца 1880-х гг. облачения аллегорической России-Девы и России-Матушки становятся исключительно национальными, причем однотипными: это царские / боярские одежды XVII в. и северно-русский праздничный (чаще всего свадебный) наряд.

О. В. Рябов [см.: Рябов 2006: 14] обратил внимание на аллегория России на рисунке М. О. Микешина «Плачущая Россия» (1894), опубликованном в журнале «Нива» (ил. 33) [Нива 1896: 205]. На нем коленопреклоненная Россия левой рукой удерживает державный щит с изображением двуглавого орла и меч (не за рукоять), который закрывает нижнюю часть фигуры. Правой рукой она утирает платком слезы. Из деталей наряда отчетливо выписаны небольшой кокошник (или повязка?) с поднизью и ряснами, пышные рукава белой рубахи, крест на груди поверх сарафана и отдельные элементы воротника-ожерелья. Все эти элементы — обобщенные приметы великорусского женского крестьянского костюма.



Ил. 33. М. О. Микешин. Плачущая Россия. 1894
[Нива 1896: 205].

В журнале «Всемирная иллюстрация» 1880-х — 1890-х гг. персонификации России неоднократно помещались в новогодних номерах, обложки которых были посвящены уходу старого и приходу нового года. На них Россия изображалась в великорусском женском облике. На обложке первого номера за 1878 г. на гравюре Б. Брауне по рисунку К. О. Брожа под названием «С Новым годом! С новыми победами!» представлена Дева-Россия в сарафане, с повязкой и фатой на голове, в распахнутой длинном зимнем тулупчике, которая пожимает руку русскому солдату, увенчанному лавровым венком победителя. На заднем плане — дети в национальных костюмах разных славянских народов.

А в первом номере 1884 г. [ВИ 1884: 1] Россия предстает в облике печальной девушки в русском костюме, стоящей в полумраке (ил. 34).



Ил. 34. К. О. Брож. С Новым годом! С новыми победами!
[ВИ 1884: 1].

На рисунке комнату освещает только тусклый свет луны, обрамленной знаками Зодиака.левой рукой Россия указывает на караван на пустом столе («хлеб-соль»). Она одета в праздничный великорусский костюм — скорее всего, это наряд невесты: белая рубаха, сарафан и, вероятно, душегрея [см.: Кирсанова 1996: 96; Рабинович 2011: 26]. На голове не кокошник, как кажется на первый взгляд, а характерная для севернорусских губерний «повязка» с поднизью [см.: Кислуха 2006: 11–18] и длинная фата. В таком же девичьем одеянии (сарафан, повязка и фата) сидящей с опущенным мечом изображена Российская империя на российской символической карте Европы 1886 г. (ил. 35).



Ил. 35. Карта Европы. 1886. Фрагмент [Фоменко 2014: 26].

На другой новогодней обложке под названием «Юная Россия» [ВИ 1898: 1] героиня воплощена также в девичьем облике (ил. 36), однако не в сарафане, а в другой одежде, характерной для Московской Руси, — летнике [см.: Кирсанова 1995: 155–156] (см. также ил. 20). Это старинное женское одеяние — верхнее легкое (часто шелковое), надевавшееся поверх сарафана или сорочки, — носили еще до XVII в. [см.: Рабинович 2011: 30]. Впрочем, скорее нужно

говорить о стилизованном летнике; от настоящего, с широкими длинными рукавами, наряд на обложке отличается формой рукавов, которые собраны в манжет. Головной убор России здесь — невысокий кокошник с фатой; на шее — крупные бусы.



Ил. 36. К. О. Брозж. Новый год. Фрагмент [ВИ 1898: 1].

Начиная с русско-японской войны образ России-Матери активно вовлекается в военный дискурс [см.: Рябов 2008: 18–19]. Соответствующие изображения неоднократно рассматривались в новейших работах о визуальной пропаганде 1904–1916 гг. [см.: Аксенов 2015: 15–17; Зиновьева 2018: 148–151].

Можно уверенно констатировать, что в 1890-х гг. и в первые два десятилетия XX в. образы России-империи и России-Матушки (то есть «великорусской России») в облике девушки или женщины

в двух видах нарядов — крестьянском (белоснежная рубашка с сарафаном с душегреей или без нее) и царском (боярском) облачении — стали стереотипными визуальными изображениями. Оба костюма относятся к праздничным вариантам. Такие образы России часто встречаются в многочисленных рекламных плакатах (ил. 37–39), в том числе в рекламах экспортируемой в Россию продукции зарубежного производства (например, швейных машин «Зингер»).



Ил. 37. Рекламный плакат
Калинкинского пиво-медоваренного товарищества
в Санкт-Петербурге. 1905.
Собрание Российской национальной библиотеки.



Ил. 38. Рекламный плакат завода минеральных, фруктовых и ягодных вод С. Н. Соколовой в Москве. Фрагмент. Собрание Российской национальной библиотеки.



Ил. 39. Реклама Страхового общества «Россия». 1904. Фрагмент.

Особой популярностью в феминных персонификациях России первого десятилетия XX в. продолжал пользоваться «образ Царевны», как его иногда неточно именуют исследователи [см.: Аксенов 2015: 16]. На деле речь идет не об образе сказочной царевны, а о женских боярских костюмах (в частности, одеянии царицы) XVII в., ставших модными после костюмированного бала 1903 г. в Зимнем дворце. Подобный образ распространен в персонификациях России-царицы периода 1905–1917 гг. Так, Е. П. Самокиш-Судковская в 1903 г. написала портрет Александры Федоровны в костюме царицы Марии Ильиничны Милославской (см. ил. 19), супруги Алексея Михайловича; та же художница в 1915 г. стала автором открытки «Россия — воинству» (ил. 40–41).



Ил. 40. *Е. П. Самокиш-Судковская.*
Портрет императрицы Александры Федоровны, 1903
[Галерея 2008: обложка].



Ил. 41. *Е. П. Самокиш-Судковская.*
«Россия — воинству».
Склад царицы Александры Федоровны, 1915.
Открытка. Фрагмент.

Впрочем, образ женщины на этой открытке может трактоваться и как обобщающий образ России, и как портрет царицы. Притом, как справедливо указывает В. Б. Аксенов, во время войны он активно использовался в качестве аллегории Москвы.

Вместе с тем и у «нейтрального» национально-исторического образа царицы-России был как минимум один недостаток (не говоря об этноконфессиональных особенностях империи, затруднявших патриотическую пропаганду в этом направлении) — он был опошлен рекламными штампами с эксплуатировавших этот образ рекламных плакатов [Аксенов 2015: 18].

Исследователь полагает, что это повлекло за собой необходимость искать новые образные средства для репрезентации России-Матушки в пропагандистских визуальных проектах. Однако Россия-Матушка на плакатах Первой мировой войны выглядит именно так (ил. 42).



Ил. 42. Плакат «Россия и ее воин». 1914–1915. Собрание Российской государственной библиотеки.

Боярская или царская одежда и после войны, во время революции оставалась устойчивым атрибутом образа России [см.: Зиновьева 2018: 153–154; см. также с. 186–188 наст. изд.].

Интересно сопоставить эти персонификации военного времени с другими — выполненными в иной, более универсальной и архаичной стилистике; например, с плакатом той же Е. П. Самокиш-Судковской «Союз трех флотов» (1915), предназначенным, вероятно, для иностранного зрителя. Россия здесь представлена не в женском венце, использовавшемся ранее в качестве атрибута царицы, а в условно-царском мужском головном уборе, стилизованном под шапку Мономаха, и в подбитой горностаем накидке, на ткани которой — узоры в виде двуглавого гербового орла (ил. 43–44).



Ил. 43. Е. П. Самокиш-Судковская. «Союз трех флотов». Склад царицы Александры Федоровны, 1915. Открытка. Фрагмент.

На известном плакате того же года «Согласие» (ил. 44), прославляющем Антанту, Россия воплощает Веру, Франция — Любовь, Англия — Надежду.



Ил. 44. Плакат «Согласие» (Антанта). 1914.

«Дамы» облачены в античные одежды разных цветов, символизирующих их имена, и только головные уборы-символы позволяют идентифицировать одинаково наряженных в античном стиле женщин. На России здесь снова не венец, а «шапка Мономаха»; правой рукой она вздымает крест — символ христианской веры, левой опирается на щит с российским гербом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В эволюции визуального образа России-Матушки как персонификации государства и нации во второй половине XIX в. значимую роль играли процессы, связанные с национальной самоидентификацией и выработкой автостереотипов русскости — в этнографи-

ческом, а также в художественном и идеологическом дискурсах. При этом очевидно влияние «русского стиля», историзма и форм русского модерна. Однако пока не очень понятны причины «двойственной» визуальной актуализации данного образа, тяготеющего то к женско-материнской, то к девичьей «ипостаси»; эта дихотомия (как, впрочем, и во многих национальных европейских феминных воплощениях) не получила ясной аргументации.

На наш взгляд, одним из факторов было важное для русской национальной идеологии переосмысление образа истинной русскости в 1890-х гг., когда происходило изменение национального идеального хронотопа: смена представлений о главном источнике исторического наследия и о его пространственно-визуальной образности. Стереотип крестьянской русскости в ее народническом и нравоописательном идеале 1850-х — 1870-х гг. ушел в прошлое; его место в контексте поисков имперского и национального идеала окончательно заняла великорусскость с апелляцией к идеям «чистой» славянской крови и великорусско-московским традициям и знакам в иной сословной репрезентации. Эта трансформация нашла отражение и в визуальных феминных стереотипах России как многонациональной империи с явным доминированием русского «ядра».

ЛИТЕРАТУРА

- Аксенов 2015 — *Аксенов В. Б.* От родины-царицы к родине-бабе: особенности фемининной репрезентации России в годы Первой мировой войны // *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований.* 2015. № 4.
- Альбом 1904 — Альбом костюмированного бала в Зимнем дворце в феврале 1903. В 2 ч. СПб., 1904. Ч. 1.
- Былины 2003 — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг., с напевами, записанными посредством фонографа. В 3 т. СПб., 2003. Т. 3
- ВИ 1876 — Всемирная иллюстрация. 1876. 1 января. № 365.
- ВИ 1877 — Всемирная иллюстрация. 1877. 1 января. № 417.
- ВИ 1877–1878 — Иллюстрированное приложение к журналу «Всемирная иллюстрация». Иллюстрированная хроника войны. Т. 1–2.
- ВИ 1878 — Всемирная иллюстрация. 1878. 1 января. № 469.
- ВИ 1884 — Всемирная иллюстрация. 1884. 1 января. № 781.
- ВИ 1898 — Всемирная иллюстрация. 1898. 1 января. № 1509.
- Вишленкова 2011 — *Вишленкова Е. А.* Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2011.

- Власова 2011 — *Власова И. В.* Север европейской части. XII–XX веков. Центральная и южная части // Русская народная одежда. Историко-этнографические очерки. М., 2011.
- Волкова 2017 — *Волкова У. М.* Образ государства российского в медальерном искусстве XVIII в. // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 3.
- ВХПВ 1882 — Всероссийская художественно-промышленная выставка в Москве 1882 года. Иллюстрированное описание. СПб., 1882.
- Висковатов 1841–1862 — *Висковатов А. В.* Историческое описание одежды и вооружения российских войск, с рисунками, составленное по высочайшему повелению. СПб., 1841–1862. В 30 т. 60 кн.
- Высочков 2010 — *Высочков Л. В.* «Быть дамам в русском платье»: парадный костюм придворных дам в первой половине XIX века // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2010. № 2.
- Галерея 2008 — Галерея. Лучший журнал по искусству на русском и английском. 2008. № 3 (20).
- Гильфердинг 1873 — Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873.
- Гудков 2005 — *Гудков Л.* Идеологема «врага». «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага. М., 2005.
- Забелин 1862 — *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI–XVII вв. М., 1862.
- Забелин 1869 — *Забелин И. Е.* Домашний быт русских цариц в XVI–XVII вв. М., 1869.
- Зиновьева 2018 — *Зиновьева Н. А.* Россия, родина, Р.С.Ф.С.Р. // Гражданская война в образах визуальной пропаганды: словарь-справочник. СПб., 2018.
- Кириченко 1978 — *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830-х — 1910-х годов. М., 1978.
- Кириченко 1997 — *Кириченко Е. И.* Введение. Русский стиль и русское искусство. О термине «русский стиль» и содержании книги // Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности: народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX вв. М., 1997.
- Кирсанова 1995 — *Кирсанова Р. М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX в. (Опыт энциклопедии). М., 1995.
- Кислуха 2006 — *Кислуха Л. Ф.* Народный костюм Русского Севера XIX — XX вв. в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера». М., 2006.
- Кюстин 1996 — *Кюстин А. де.* Россия в 1839 году. В 2 т. М., 1996. Т. 1.
- Лемке 1904 — *Лемке М. Н.* Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1904.

- Лескинен 2006 — *Лескинен М. В.* «Отечество» и «Родина» в российских учебниках географии последней трети XIX в. Конструирование территориальной идентичности // *Культура сквозь призму идентичности.* М., 2006.
- Лескинен 2010 — *Лескинен М. В.* Путешествие по родной стране: описание как способ национальной репрезентации. Финляндия и финны в изображении З. Топелиуса // *Одиссей. Человек в истории.* 2009. М., 2010.
- Лескинен 2016 — *Лескинен М. В.* Великоросс / великорус. Из истории конструирования этничности. Век XIX. М., 2016.
- Лескинен 2018 — *Лескинен М. В.* Красота по-русски в российских научных народоописаниях: из истории национально антропозетики второй половины XIX в. // *Вопросы национализма.* 2018. № 31.
- Лескинен 2019 — *Лескинен М. В.* Материальные воплощения и образы «русской национальности» в выставочных экспозициях второй половины XIX в.: ожидаемое, действительное, идеальное // *Славяноведение.* 2019. № 2.
- Мир и война 2008 — 1812. Мир и война. Выставка из частных зарубежных и отечественных собраний. М., 2008.
- Мутья 2017 — *Мутья Н. Н.* Образ русского царя и эпохи средневековья в ювелирном искусстве (к проблеме «русского стиля» в предметах из коллекции музея Фаберже) // *Грамота.* 2017. № 7 (81).
- Настольный словарь 1864а — Россия // *Настольный словарь для справок по всем отраслям знания (Справочный энциклопедический лексикон).* В 12 вып. или 3 т. СПб., 1864. Т. 3. СПб., 1864.
- Нашокина 2004 — *Нашокина М.* Художественная открытка русского модерна. М., 2004.
- Нива 1896 — Нива. 1896. № 9.
- НЭНА — Коронация Александра III и Марии Федоровны // Национальный электронный нумизматический архив. URL: <https://numar.ru/medals/aleksandr-iii/sobytiya-imperatorskogo-dvora/prices3808> (дата обращения: 22.03 2010).
- Образы народов 2007 — Образы народов Российской империи 60-х гг. XIX века (из фотоархива Российского Этнографического музея). СПб., Российский этнографический музей, 2007. DVD.
- Одежды 1869 — Одежды русского государства. Акварели Ф. Солнцева. Б.М. 1869.
- Ончуков 1908 — «Северные сказки». Сборник Н. Е. Ончукова // *Записки Императорского русского географического общества по Отделению этнографии.* СПб., 1908. Т. XXXIII.
- Политехнический музей — Медаль «В память Всероссийской выставки в Москве 1882 г.». Режим доступа: <https://polymus.ru/ru/museum/fonds/stock/medal-pamyatnaya-posvyaschennaya-vserossiyskoy-vystavke-1882-goda-v-moskve-19631/> (дата обращения: 15.03.2020).

- ПСЗ РИ 1834 — Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1834. Т. IX. Отд. 1.
- Рабинович 2011 — *Рабинович М. Г.* Одежда русских XIII–XVII веков // Русская народная одежда. Историко-этнографические очерки. М., 2011.
- РИ 2013 — Российские императрицы: мода и стиль: конец XVIII — начало XX в. М., 2013.
- Руан 2011 — *Руан К.* Новое платье Империи: история российской модной индустрии. 1700–1917. М., 2011.
- Рыбников 1861–1867 — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. В 4 ч. М., 1861–1867.
- Рябов 2001 — *Рябов О. В.* «Матушка-Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. М., 2001.
- Рябов 2005 — *Рябов О. В.* Нация и гендер в визуальных репрезентациях военной пропаганды // Женщина в российском обществе. 2005. № 3–4.
- Рябов 2006 — *Рябов О. В.* «Родина-мать»: история образа // Женщина в российском обществе. 2006. № 3 (40).
- Рябов 2007 — *Рябов О. В.* «Россия-Матушка»: национализм, гендер и война в России XX века. Stuttgart; Hannover, 2007.
- Рябов 2008 — *Рябов О. В.* «Россия-Матушка»: история визуализации // Графицы. Иваново, 2008. Вып. 2.
- Савельев 2008 — *Савельев Ю. П.* Искусство «историзма» и государственный заказ. Вторая половина XIX — начало XX века. М., 2008.
- Сандомирская 2001 — *Сандомирская И.* Книга о Родине. Опыт анализа дискурсивных практик. Wien, 2001.
- Словарь Южакова 1904 — Россия // Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / Под ред. С. Н. Южакова. В 20 т. СПб.; Лейпциг, 1904. Т. 16.
- Солнцев 1869 — Одежды русского государства. Акварели Ф. Г. Солнцева. Альбом. Б. м., 1869.
- Типы 1887 — Типы народов России в их национальных костюмах. Приложение к журналу «Россия». М., 1887.
- Уортман 2004 — *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. В 2 т. М., 2004. Т. 2.
- Ушинский 1948 — *Ушинский К. Д.* Детский мир и хрестоматия. Книга для классного чтения в двух частях. Первые годы обучения // Ушинский К. Д. Собр. соч. В 8 т. М.; Л., 1948. Т. 4. Ч. 1.
- Фоменко 2014 — *Фоменко И.* Звериный облик Первой Мировой // Русский мир. 2014. № 7.
- Холодковский, Годлевский 1912 — *Холодковский И. М., Годлевский Н. Н.* Нумизматические памятники Отечественной войны. Описание медалей

и жетонов 1812–1912 гг. Юбилейное издание. С 130 изображениями в тексте. СПб., 1912.

Хорошилова 2015 — *Хорошилова О. А.* Костюм и мода Российской империи. Эпоха Александра II и Александра III. М., 2015.

Шевеленко 2017 — *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М., 2017.

Эдмондсон 2009 — *Эдмондсон Л.* Гендер, миф и нация в Европе: Образ матери России в европейском контексте // Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования. М., 2009.

ЭСБЕ 1899 — Россия // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. Е. Ефрона. В 82 т. (86 п/т) СПб., 1899. Т. XXVIIа (п/т 55).

Юваль-Дэвис 2001 — *Юваль-Дэвис Н.* Гендер и нация. Рига, 2001.

Demski, Baraniecka-Olszewska 2010 — *Demski D., Baraniecka-Olszewska K.* Introduction. Encountering Images of the Other // *Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe.* Warsaw, 2010.

Goscilo, Lanoux 2006 — Introduction: Lost in the Myths // *Gender and National Identity in Twentieth-Century Russian Culture.* De Kalb: Northern Illinois University Press, 2006 / Ed. by H. Goscilo, A. Lanoux.

Hobsbawm 1983 — *Hobsbawm E.* Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914 // *The Invention of Tradition.* Cambridge, 1983.

Hubbs 1988 — *Hubbs J.* Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture. Bloomington, 1988.

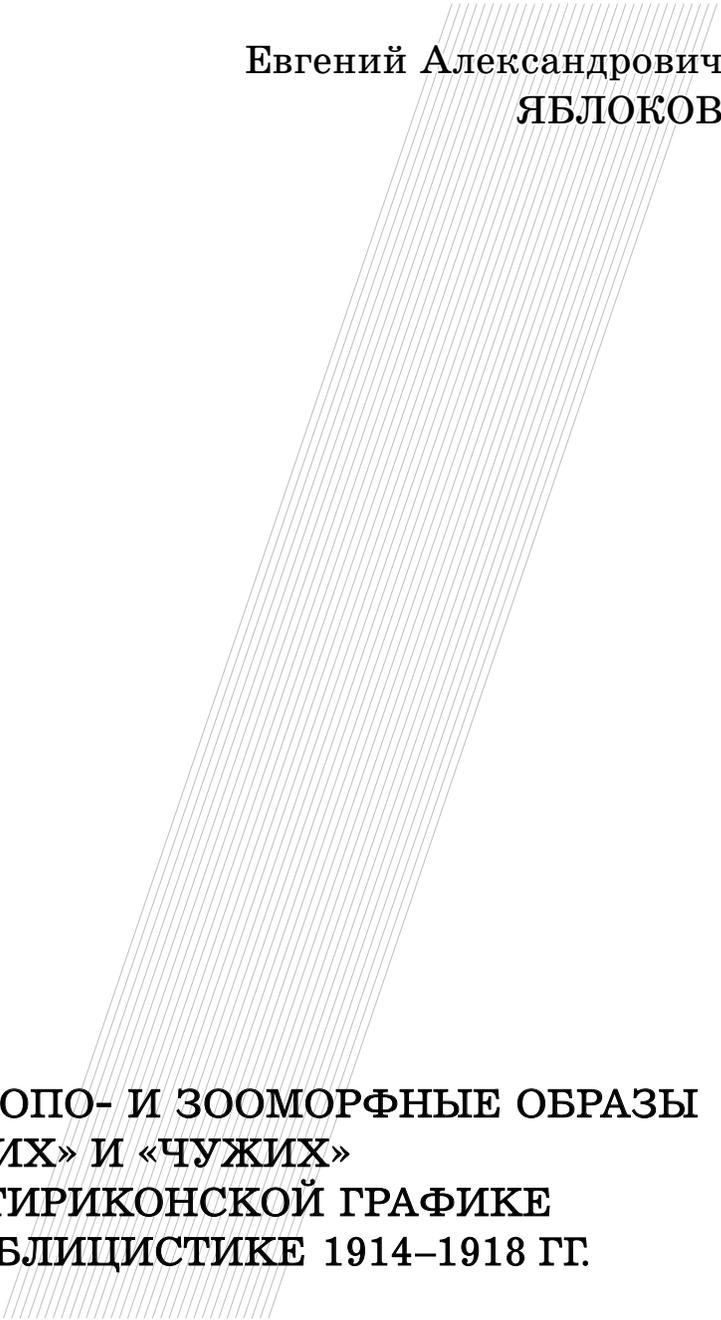
Mosse 1985 — *Mosse G. L.* Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe. London, 1985.

Pauly 1862 — *Pauly G. Th.* Description ethnographique des Peuples de la Russie. St. Petersburg, 1862.

Reitala 1983 — *Reitala A.* Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilötymän vaiheet. Helsinki, 1983.

Rosander 1988 — *Rosander G.* The «Nationalization» of Dalecardia. How a Special Province Became a National Symbol of Sweden // *Tradition and Cultural Identity.* Turku, 1988.

Warner 1996 — *Warner M.* Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form. New York, 1996.



Евгений Александрович
ЯБЛОКОВ

АНТРОПО- И ЗООМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ
«СВОИХ» И «ЧУЖИХ»
В САТИРИКОНСКОЙ ГРАФИКЕ
И ПУБЛИЦИСТИКЕ 1914–1918 ГГ.

В качестве вступления напомним два известных текста. Один — «Интернациональная басня» (1917) В. В. Маяковского:

*Петух однажды,
дог
и вор
такой скрепили договор:
дог
соберет из догов свору,
накрасть предоставлялось вору,
а петуху
про гром побед
орать,
и будет всем обед.
Но это все раскрылось скоро.
Прогнали
с трона
в шею
вора.*

*Навертывается мораль:
туда же
догу
не пора ль? [Маяковский 1955: 147].*

Другой — фрагмент романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» (1924):

Галльские петухи в красных штанах, на далеком европейском Западе, заклевали толстых кованых немцев до полусмерти. Это было ужасное зрелище: петухи во фригийских колпаках, с картавым клекотом налетали на бронированных тевтонов и рвали из них ключья мяса вместе с броней. Немцы дрались отчаянно, вгоняли широкие штыки в оперенные груди, грызли зубами, но не выдержали, — и немцы! немцы! попросили пощады [Булгаков 2015: 61].

В обоих случаях перед нами гротескные зооморфные и антропоморфные персонажи-эмблемы, «взаимоотношения» которых напоминают (хотя речь идет о разных видах искусства) сюжеты журнальной графики — в частности, рисунки, публиковавшиеся в «Новом Сатириконе» (далее «НС»), одном из популярнейших российских журналов 1910-х гг. Приведем для сравнения несколько сатириконских карикатур¹, где персонифицированы воюющие государства.

Ил. 1. (1915. № 7).



ВЕЧНЫЕ ВРАГИ

Немецкий орел: Союз золота для меня еще страшнее союза железа! Железо проливает мою кровь во время войны — золото будет проливать мой пот во время мира!

Ил. 2. (1915. № 18).



Германские газеты ведут сейчас ожесточенные споры на тему: кого Германия должна больше не любить — Россию или Англию?

ГАДАНЬЕ НА ПЕРЬЯХ

Россия (Англии): А ну, кум, давай погадаем на этой птичке: кого из нас она больше любит — не любит...

Ил. 3. (1914. № 45).



¹ При иллюстрациях указываются источники (год и номер журнала), а также воспроизводятся имеющиеся темы и подписи (иногда — в сокращенном виде).

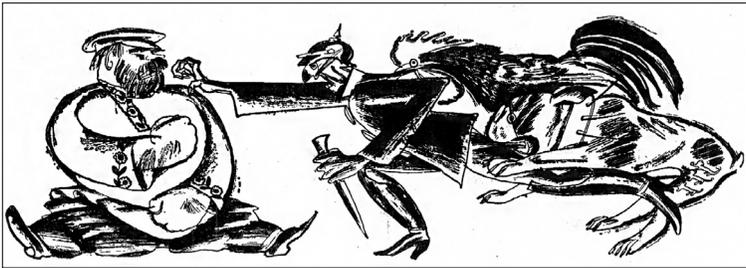
Ил. 4. (1915. № 8).



Ил. 5. (1915. № 14).



Ил. 6. (1917. № 15).



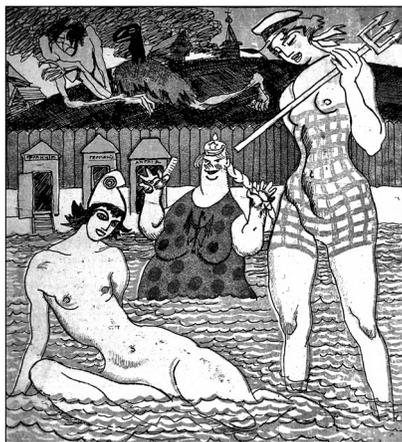
Маяковский, как известно, сотрудничал в «НС» — там публиковались его сатирические стихотворения и фрагменты поэмы «Облако в штанах». Булгаков же являлся активным читателем этого журнала², притом в 1920-х гг. был лично знаком со многими бывшими сатириконцами; показательно, что в булгаковских произведениях

² Кстати, в Киеве он мог видеть выставку карикатур «НС», которая в конце 1915 — начале 1916 г. работала в Городском музее императора Николая II (ее анонс есть в № 1 журнала за 1916 г.).

немало переключек с текстами сатириконских авторов — например, А. Т. Аверченко, Е. Д. Зозули (см. [Яблоков 2018: 39–58, 173–178]) или того же Маяковского (см. [Яблоков 1994: 8–54]).

В динамике политической сатиры, в том числе политической карикатуры³ «НС» очевидны два этапа. Первый (с середины 1914 до начала 1916 г.) связан с Мировой войной, когда признаки «своих» и «чужих» зависели от принадлежности к тому или иному воюющему лагерю. Во второй период (конец 1916 — середина 1918 г.) определяющими стали катаклизмы в самой России; здесь редакция «НС» занимала позицию, близкую к кадетской, и уже с весны 1917 г. резко выступала против большевиков и их политики — как внутренней, так и внешней; это привело к закрытию журнала в августе 1918 г. Характерен рисунок на обложке июльского «Купального» спецномера (1918. № 17), где «три грации» — Франция, Англия и Германия (еще продолжавшие в тот период ожесточенно сражаться друг с другом) «сосуществуют» на общем пляже, а изображенная в непрезентабельно анемичном виде Россия (которая несколькими месяцами ранее подписала Брестский мир) завистливо наблюдает за ними с грязного пригорка.

Ил. 7. (1918. № 17; спецномер «Купальный»).



СОВЕТСКАЯ РЕСПУБЛИКА БЕЗ МОРЕЙ

Россия (там, вдали): Европейцы упрекают меня в том, что я грязная... Еще бы! Сами все мои моря отобрали и купаются, а меня и близко не подпускают!

³ Ведущими художниками в «НС» были А. А. Радаков, Ре-Ми (Н. В. Ремизов-Васильев), В. В. Лебедев, Мисс (А. В. Ремизова-Васильева, сестра Ре-Ми), А. А. Юнгер.

В номерах «НС» 1914–1918 гг. можно обнаружить более сотни карикатур с этноперсонификационными персонажами. Основной аспект, являющийся предметом нашего внимания, — «портретно-характерологические» особенности репрезентаций тех государств, которые в сатириконской графике фигурируют наиболее часто.

Основной военный противник, Германия, имеет в карикатурах три типичных воплощения. Прежде всего это «деметафоризация» геральдического образа: представление германского орла в смехотворном (например, нетрезвом) либо бесславном виде.

Ил. 8. (1914. № 31).



НЕМЕЦКАЯ ПТИЧКА

*Ходит птичка весело
По тропинке бедствий,
Не предвидя от сего
Никаких последствий.*

Последствия смотри в газетах!
(Прим. ред.)

Ил. 9. (1914. № 34).



На полях сражений в Бельгии
немцы повсеместно добивали раненых врагов.

*(Сообщение французского
генерального штаба)*

НЕМЕЦКИЙ ОРЕЛ
НА ПОЛЕ СРАЖЕНИЯ ПРЕВРАЩАЕТСЯ
В ТРУСЛИВОГО ВОРОНА

«Неблагополучным» персонажем карикатур выступает и двуглавый австрийский орел.

Встречается также пример орла «трехглавого»: репрезентации Германии и Австрии объединены в идиллически-«семейном» образе змееподобного (в духе народных сказок) существа. При этом головы

Ил. 10. (1916. № 27).



ЗАПОЗДАЛАЯ ПОМОЩЬ

Австрийский орел: Макензен⁴, милый Макензен! Вставь мне хотя бы одно перо!

— Гм... это уже сделали русские.

Ил. 11. (1914. № 49).



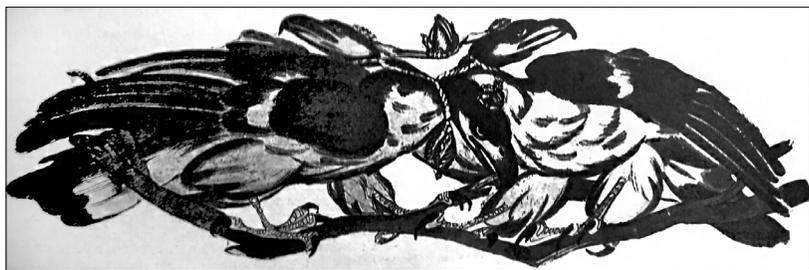
В Будапеште вспыхнуло нечто вроде революции. Венгры недовольны австрийцами.

(Из газет)

АВСТРИЙСКИЙ ОРЕЛ
ПОССОРИЛСЯ САМ С СОБОЮ

связаны общей веревкой — выглядит и как символ прочности союза, и как знак обреченности.

Ил. 12. (1915. № 9).

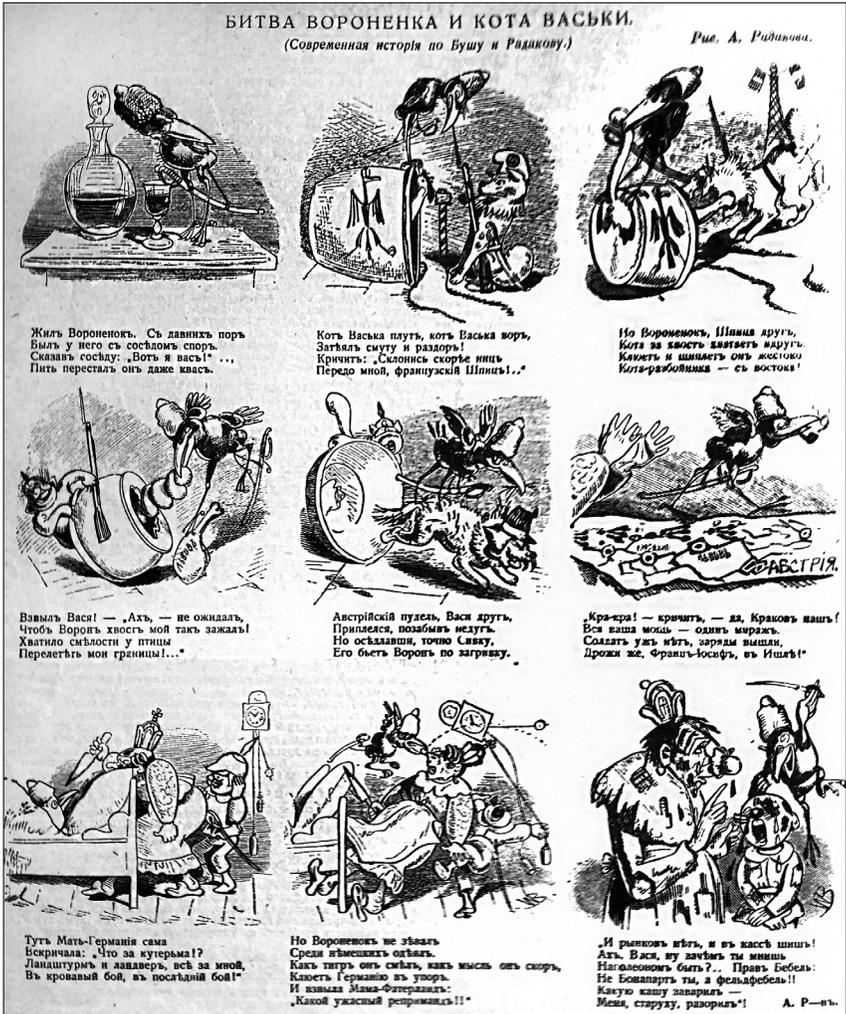


Зато в «комиксе» Радакова, стилизовавшего манеру немецкого художника Вильгельма Буша, в образе задорно-победительного Вороненка (возможно, не без намека на двуглавого орла) представлена

⁴ А. фон Макензен — германский генерал-фельдмаршал; с осени 1915 до конца 1916 г. командовал германскими, австро-венгерскими и болгарскими войсками, сосредоточенными против Сербии.

Россия, Германия выступает как кот Васька, Австрия имеет вид пу-
деля, а Францию олицетворяет шпиц.

Ил. 13. (1914. № 39).



Здесь же в нижнем ряду видим типаж, наиболее часто использовавшийся художниками «НС» для репрезентации Германии, — образ «матушки». В подписи к рисунку она именуется Мама-Фатерланд, то есть, в сущности, Родина-мать. Это корпулентная и, как правило,

немолодая женщина — сочетание бюргерши и Кримхильды из «Песни о нибелунгах» (подобный тип мы видели в «купальной» карикатуре). Она довольно простодушна и потому остается обманутой, причем обманщиками обычно оказываются германские военные. Нередко олицетворением военщины выступает кайзер Вильгельм II; тогда Германии могут быть приданы черты его жены (характерный признак — корона на голове).

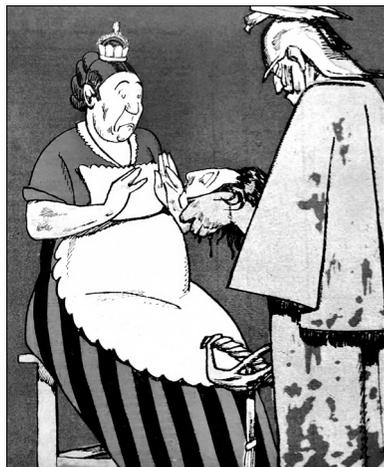
Ил. 14. (1914. № 33).



С МОЛОТКА

Германия: Взяли, все взяли, и колонии, и флот, а как собирали-то, ведь по кусочкам копили! Ах, Вильгельм, Вильгельм, и какой дурак втолковал тебе, что ты Наполеон!

Ил. 15. (1914. № 42).



Вильгельм II объявил о присоединении Бельгии к Германии.

БЕЛЬГИЯ

Вильгельм: Вот тебе подарочек, дорогая Германия!

— ???!

— Почему ты испугалась? Боишься замарать платье? Не бойся, я ее давно обескровил.

Предстает Германия и в образе девицы легкого поведения, тщетно дожидаящейся внимания со стороны «клиентов» — государств Антанты (соответствующие персонажи показаны за стеклом кафе). Здесь подразумевается не актуальное состояние недавно начавшейся войны, а ее (несомненные для художника в 1914 г.) перспективы — карикатура опубликована в специальном номере «Будущее

Германии». На соседнем рисунке «матушка» напоминает другую традиционную этнорепрезентацию Германии — немецкого Михеля, недаром речь идет о его традиционном атрибуте — колпаке (правда, у Михеля колпак не шутовской, а спальный, но черты дурачка вполне явственны). Налицо и несимпатичный Вильгельм с характерными усами и в обнимку с вороном-орлом.

Ил. 16. (1914. № 41;
спецномер «Будущее Германии»).



**ПОГИБШЕЕ
И ВО ВСЕ НЕ МИЛОЕ СОЗДАНЬЕ**

Германия (заглядывая с завистью в окно): Сколько времени я уже здесь стою, а никто из них на меня и не взглянет.

Ил. 17. (1914. № 41;
спецномер «Будущее Германии»).



РАЗОЧАРОВАНИЕ

Германия: Вот видишь, Вилли... Ты всю жизнь клялся, что не позволишь пылинке на меня сесть, что будешь держать меня под колпаком... А я и не знала, что колпак-то — дурацкий!..

Подчас «виктимность» Германии прямо отражается в ее внешности или в занимаемом «матушкой» положении, которое явно угрожает ее жизни (ил. 18–21). Нередко в образе Германии доминируют смертные мотивы (ил. 22).

Однако в 1918 г. политическая ситуация меняется, что находит отражение в сатириконских публикациях. Германский стервятник торжествует над тонущей в болоте Россией (ил. 23); зато «матушка» Германия изображена вполне позитивно, а объектами сатиры становятся немецкие социал-демократы, но в еще большей степени — российские большевики (которые подразумеваются «за кадром»): см. ил. 24.

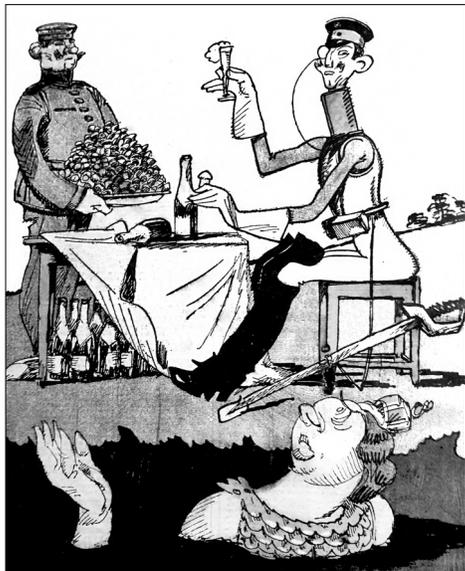
Ил. 18. (1914. № 41;
спецномер «Будущее Германии»).



КОНЕЦ КАРЬЕРЫ

Германия: Ну что, проклятая птица... Не могла мне принести счастья — вытаскивай его теперь для других!

Ил. 19. (1915. № 1).



ЗА ЗДОРОВЬЕ ОТЕЧЕСТВА

— Потерпи, Мать Германия! Еще дюжина шампанского — и ты избежешь опасности утонуть: ты сможешь сделать себе великолепный пробковый пояс!

Ил. 20. (1914. № 38).

ДВА ФИЛОСОФА.



ДВА ФИЛОСОФА

— Правильно ты говоришь, Гераклит!
«Все течет»... Действительно!

Вся моя страна течет...

Ил. 21. (1916. № 17).



ВЕСНА В ГЕРМАНИИ

- Аист, принеси мне ребенка!
— Боюсь! Этот орел отнимет.

Ил. 22. (1916. № 46).

ИЗ РЕЧИ БЕТМАНА-ГОЛЬВЕГА⁵
В РЕЙХСТАГЕ

...Германия после войны может спокойно жить, сложив руки и выезжая на плечах своих бывших врагов!

Ил. 23. (1918. № 7).



ОТТЕПЕЛЬ

Ил. 24. (1918. № 8).



НАГЛЯДНОЕ ОБУЧЕНИЕ

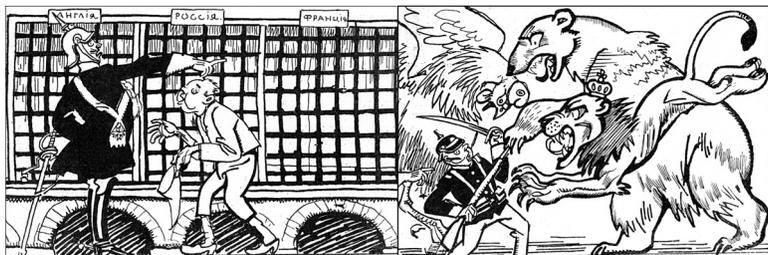
Немецкие эсдеки: Мама, пусти нас к русским. Играть хотим.

Германия: Приличным детям играть с ними нельзя, а через окошко поглядеть можете — это вас кое-чему научит!

⁵ Т. фон Бетман-Гольвег — рейхсканцлер Германской империи в 1909–1917 гг.

Наконец, третий карикатурный типаж, в котором воплощается образ Германии, — упоминавшийся Михель, простодушный и недалекий. Власть обманывает его, заставляя воевать с неодолимым противником.

Ил. 25. (1914. № 31). ГЕРМАНИЯ ГОТОВА

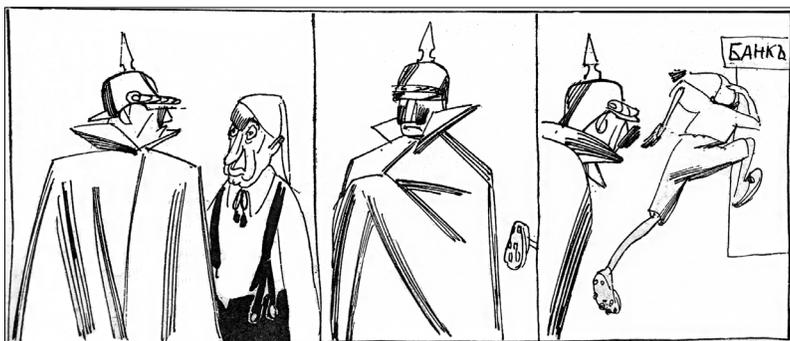


— Михель, пришел страшный час! Моя задача закончена. 25 лет я строил из лучшей крупновской стали эти клетки. Они предназначены мной для того, чтобы в них навеки были заключены Россия, Англия и Франция.

— Я свою задачу закончил, теперь тебе, Михель, осталось только посадить их в эти клетки.

Но при всей наивности Михель вовсе не лишен практической сметки.

Ил. 26. (1914. № 31).



Немцы спешно берут обратно из банков и сберегательных касс свои вклады.

(Из газет)

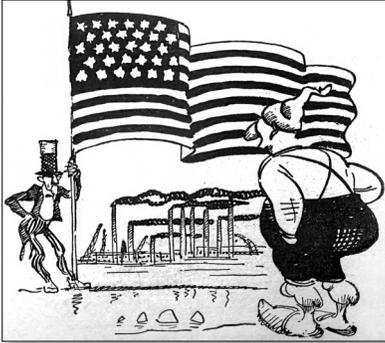
Михель! Я объявляю своим врагам, славянам, войну!

Михель!.. Куда же это он убежал?! Ах да, за оружием!

Странно! Он побежал в банк! Гм... Разве он там хранит оружие?

Подчас Михель символизирует не народ, а Германию как государство — и в этом качестве тоже оказывается в «страдательной» позиции.

Ил. 27. (1915. № 25).



Ультиматум Америки был для Германии ударом грома на ясном небе.

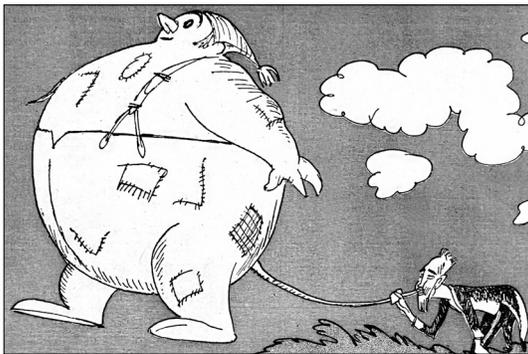
(Из газет)

Немец: О, какие прекрасные серебряные звезды на чудном голубом фоне!.. Я бы всегда хотел любоваться этим флагом, а древко прямо хочется потрогать.

Желание немца исполнилось, но не совсем: звезды остались, древко потрогал не он, а оно его, и фон стал цвета свинцовых туч.

Если Михеля и не бьют, то, во всяком случае, им манипулируют.

Ил. 28. (1916. № 32).



ПРОБНЫЙ ШАР О МИРЕ

Надувают Михеля.

Впрочем, он и сам склонен к манипуляциям — особенно с теми, кто слабее.

Ил. 29. (1915. № 29).



Германия то угрожает Румынии,
то старается ее помаслить...

(Из передовицы)

— Смажу-ка я этому румыну смычок салом, чтобы он не мог принять участие в европейском концерте!..

В «НС» немало карикатур, где взаимоотношения Центральных держав и стран Антанты — как внутри блоков, так и между ними — изображены в бытовых сценках. Например, противоречия между тремя империями — Германской, Османской и Австро-Венгерской — обретают вид семейного конфликта, а политическое положение Греции представлено как гротескный *danse macabre*.

Ил. 30. (1915. № 6).



ГЕРМАНИЯ — АВСТРИЯ — ТУРЦИЯ

ТЯЖЕЛОЕ НАСТРОЕНИЕ
ПОСЛЕ ССОРЫ
(Семейный жанр)

Ил. 31. (1915. № 47).



ПЛЯСКА СРЕДИ МЕЧЕЙ

Греция: Ой, трудно плясать под твою дудку. Ноги ведь некуда поставить...
Вильгельм II: погоди, я скоро сделаю так, что ты будешь в состоянии легко и свободно протянуть ноги.

Подчас «чужие» на карикатурах оказываются в позах вовсе экзотичных.

Ил. 32. (1914. № 45).



АКРОБАТЫ
Турок: Высоко я теперь сижу, а все боязно: вдруг не выдержат!

Ил. 33. (1914. № 45).



ТУРЕЦКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ
В НЕМЕЦКОМ ГНЕЗДЫШКЕ

ДО ВОЙНЫ: ПОСЛЕ ВОЙНЫ:
РЕДЬКА РЕДЬКА
ХВОСТОМ ВНИЗ ХВОСТОМ ВВЕРХ

«Бытовое» воплощение получают политические события не только в Европе, но и, например, в Америке, где США в то время вели войну с Мексикой. Впрочем, миролюбивые действия США тоже вызывают насмешку — персонажи-государства Антанты на рисунке не склонны к миру, хотя и не выглядят кровожадными.

Ил. 34. (1914. № 17).



На запрос послов, обращенный к президенту Сев. Америки: «Как понимать то, что происходит сейчас между Сев. Америкой и Мексикой?» — президент ответил, что отношения между Сев. Америкой и Мексикой самые дружественные.

«МЕКСИКАНСКОЕ ТАНГО»

Ил. 35. (1914. № 49).



Президент Северо-Американских Штатов все время безуспешно пытается способствовать заключению мира между воюющими державами.

*(Корреспондент
из Копенгагена)*

КОСТЮМ
НЕ ПО СЕЗОНУ

Среди малых государств-участников Первой мировой войны особое внимание сатириконцев привлекала Болгария — славянская страна, воевавшая против России; после русско-турецкой войны такая позиция казалась позорной. Приведем помещенное в «НС» (1914. № 43. С. 2) стихотворение В. В. Воинова «Болгарии (Открытое письмо)». Не обладая особыми художественными достоинства-

ми, оно показательно в контексте нашей темы: «неблагодарная» нация, изменившая славянскому братству, представлена в антропоморфном, хотя не карикатурном, а скорее «роковом» образе:

*О далекая юная Дева!
Ваша новая скорбная роль
Ни упрека не встретит, ни гнева,
Только — горькую черную боль.
Породило Вас знойное пламя
На истоке далеких времен,
Пеленало Вас общее знамя
Многоликих великих племен;
Осенил Вашу долю Мессия,
Озаряя пути впереди;
Принимала Вас мамка-Россия
На широкой мужицкой груди;
Берегла Ваше хрупкое тело,
Отстраняя народы окрест,
И сама Вам на шею надела
Искупительный мертвенный крест;
За богатые Ваши крестины
Заплатили по счету сполна, —
Из кровавой славянской братины
Далеко доплеснула волна;
Охраняла — и зорко и гневно —
От неожиданной и тяжелой беды:
На груди ее — Шипка и Плевна
И иные больные следы;
И, во имя грядущих слияний,
В глубине молодого гнезда,
От луча бескорыстных деяний
Загорелась и Ваша звезда...*

*Вы росли... Вы мужали душою
И в один исторический день
Неожиданно стали «большою»,
Устранив материнскую сень.
Предоставив Вас всяческим благам,
У излучины жутких дорог
Мы следили за трепетным шагом
Ваших юных, неопытных ног.
А потом... После года разлуки
Снова встретились наши пути...
Мы — опять протянули Вам руки,
Вы — изволили мимо пройти.
И теперь испытующим взором
Мы следим Вашу новую роль,
И легла она черным узором
На великую русскую боль.
.....⁶*

*И, далекая юная Дева,
Ваша новая скорбная роль
Ни упрека не встретит, ни гнева,
Только горькую, черную боль:
Не за Вас... А за тех, что скорбели,
Что руду проливали рекой
У змеиной чужой колыбели,
Охраняя Ваш черный покой!*

Характерен и фельетон А. С. Бухова «Болгария (Тема для фельетона)» (1915. № 31. С. 2–3), «героиня» которого предстает образцом беспринципности и шкурничества. Приведем только его «несмешное» заключение:

Недавно в газетах было напечатано, что в Румынии задержан военный груз для Турции, пересланный как личная посылка царя Ферди-

⁶ Далее в журнале — несколько рядов точек взамен трех четверостиший.

нанда. Потом жуткие газеты нашего времени сообщили еще, что *Болгария предложила Германии переправить несколько тысяч моряков под видом туристов...*

Часто опускаются люди... Каждого человека можно представить в холодный декабрьский день — в рваном пиджаке, с посиневшим от холода носом, в примятой шляпчонке, бьющим себя кулаком в грудь: — Подайте бывшему человеку...

Но разве можно представить себе в таком виде целое государство?!

В карикатурах «НС» главная деталь образа Болгарии — характерный нос, «заимствованный» у царя Фердинанда I Кобургского.

Ил. 36. (1915. № 41).



СЛАВЯНСКИЙ
ПРОМЕТЕЙ
НА БАЛКАНАХ

Фердинанд Кобургский:
Вот, мой родной немецкий орел, я сейчас покажу тебе самое большое место этого славянина.

Ил. 37. (1915. № 21).



СКОРО ЭТОГО
«БОЛГАРИНА
С ОБЕЗЬЯНОЙ»
НЕ БУДУТ ПУСКАТЬ
НИ В ОДИН ПРИ-
ЛИЧНЫЙ ДВОР

Ил. 38.



Фердинанд I
Кобургский⁷
(Фото 1890-х гг.)

Нос доминирует и в тех случаях, когда Болгария изображена в виде женщины (обычно продажной): см. ил. 39–40.

Если Болгария — «своя», оказавшаяся «чужой», то Италия представляет обратный пример: примыкая сперва к Тройственному со-

⁷ См.: http://www.stoletie.ru/voyna_1914/_bolgarskij_vybor_i_car_ferdinand_175.htm (дата обращения: 12.03.2020).

Ил. 39. (1915. № 36).



ВОСТОЧНЫЙ БАЗАР

Болгарский дипломат: Господа, не волнуйтесь! Дело коммерческое! Кто больше даст за Болгарию, тот и заполучит эту красавицу!

Ил. 40. (1915. № 23).



ШАНСОНЕТНЫЙ ДУХ

Болгария: Ну, деточка, ты мне всю прическу растрепал. Простите, господа, мне на минуточку нужно пойти в соседний кабинет, там меня тоже ждут!

юзу, но сохраняя с начала войны нейтралитет, она в итоге вступила в войну на стороне Антанты. В карикатурах, опубликованных до весны 1915 г., Италия вместе с Болгарией предстает нахлебницей Центральных держав.

Ил. 41. (1915. № 15).



В ОЖИДАНИИ ДЕЛЕЖКИ

Италия и Болгария: Как же нам взяться за оружие, когда мы уже вооружены на случай конца войны! Оружие такого размера, что обеими руками держать приходится.

Ил. 42. (1915. № 22; спецномер «Итальянский»).



БРАК ВТРОЕМ

Это было 20 мая 1882 года. Ей сказали: «Будет тебе, милая, итальянские песенки распевать да апельсины есть, пора тебе и о будущем подумать. Выходи замуж. Чем немец не жених, чем дедушка Франц не друг дома? Ты — девочка, всякий тебя обидеть может, вон медведь северный ходит, петух галльский клонуть собирается. Дядя Криспи⁸ да дядя Бисмарк дурного тебе не пожелают. Попробуй хотя бы на пять лет!

Ее держали в черном теле. Ее слова заглушали бряцаньем оружия, ее уши оглохли от фальшивых нот, которыми улаждали ее немецкие дипломаты, чтобы заглушить ее плач. А Михель отнял у нее всю торговлю. А дядя Бисмарк говорил ей постоянно: «Помни, что мы держим тебя для того, чтобы ты не вцепилась в ноги Австрии, если мы начнем войну с северным медведем!»

Все терпела бедняжка.



Даже вытерпела измену своих друзей, когда она стала воевать с Турцией. О, ее подлые друзья совали оружие в руки турка и говорили: «Ударь ее, ударь!! Корсет ее сделан на наших фабриках, он гнилой, а на нож мы поставили французское клеймо... Ударь, Махмудка!»

И это вытерпела она.

— Вилли, утри нос, завяжи синяки и скажи мне: разве мы не давали ей по воскресеньям апельсин?!

— Ах, Франц, нет правды на земле!

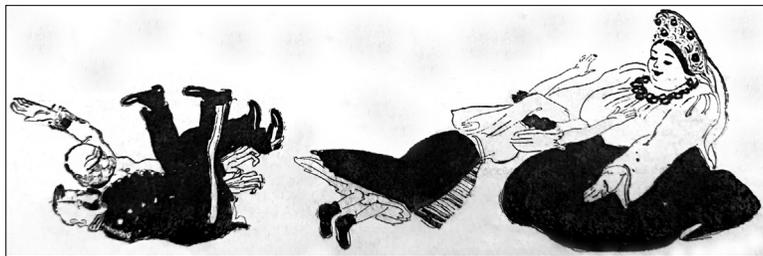
И долго, долго плакали две сироты...

⁸ Ф. Криспи — итальянский политический деятель, занимал различные министерские посты, в 1887–1891 и 1893–1896 гг. был премьер-министром.

Однако вскоре ситуация меняется — в серии рисунков Радакова (ил. 42) рассказана история о том, как барышня Италия, обманутая несколькими мужчинами, долго была у них в рабстве, но в конце концов воспрянула: побила «благодетелей», буквально наставив им рога, и сбежала.

Брутальным и неверным «покровителям» темпераментная Италия предпочла пышнотелую утешительницу в кокошнике.

Ил. 43. (1915. № 21).



Россия в сатириконской графике воплощена в двух традиционных типажах. Разумеется, многократно возникает образ медведя — причем в большинстве случаев белого, а не бурого (возможно, подразумевается «монархический» цвет, ср. формулу «белый царь»). В первые годы войны медведь имеет победительный вид (см. также ряд предыдущих карикатур).

Ил. 44. (1916. № 38).



Русский белый медведь (обкусывая Гинденбурга⁹): Есть-то я его могу — только одно неудобство: ордена его часто приходится выплевывать!

Ил. 45. (1916. № 38).



АВСТРИЙСКИЙ ОРЕЛ

Русский медведь: Хотя у меня и есть четыре мясопустных дня в неделю, но эту птицу я могу есть каждый день!..

⁹ П. фон Гинденбург — генерал-фельдмаршал, в 1914–1916 гг. германский главнокомандующий на Восточном фронте против России.

Однако в период революционных катаклизмов «витальность» российского медведя резко снижается; в ряде случаев он изображен умирающим или мертвым.

Ил. 46. (1917. № 38).



БОЛЬНОЙ ЗВЕРЬ

Немец: И чего вы, господа, ломаетесь? Уверяю вас, что если мы у этого русского медведя отрежем даже половину, он сейчас и не услышит.

Ил. 47. (1918. № 16; спецномер «О животных»).



ВЕРНОЕ СРЕДСТВО

Немец: Вот мы и сделали так, что орел не съест медведя, — орлы не едят мертвецов.

На карикатуре, отражающей заключение Брестского мира, «медведя» раздают по кускам — пародийно «реализована» формула радиообращения с воззванием «К гражданам России», в котором большевики 26 октября 1917 г. сообщили о захвате власти.

Ил. 48. (1918. № 6; спецномер «Исторический»).

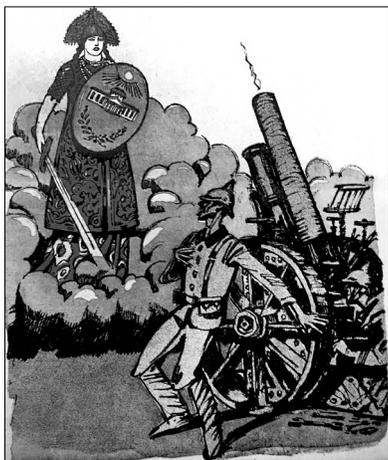


ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ АККОРД

Всем! Всем! Всем!

Но куда больше в «НС» карикатур, где Россия представлена в виде женщины. Типажная «амплитуда» здесь весьма широка. Для военных лет характерен героический образ. В конце 1916 г., на волне предреволюционных настроений, Россия изображается в виде девушки, уставшей от привычного властного лица и ожидающей нового «жениха».

Ил. 49. (1915. № 24).



По всей общественной и промышленной России пронесся всеобъединяющий клич: «Все для войны!»

ПРОСНУВШАЯСЯ

Немец: А все ты виноват, проклятый артиллерист! Ты так гремел своими пушками, что разбудил ее!

Ил. 50. (1916. № 52).



РУССКОЕ СВЯТОЧНОЕ ГАДАНИЕ

— Господи! Каждый год в зеркале появляется одно и то же! Все тот же суженый-ряженный! Хоть бы что-нибудь новенькое...

Вскоре «суженые-ряженные» действительно начинают непредсказуемо меняться; иным становится и графический образ России. Весной 1917 г. она еще радуется, что нашла в революции лекарство эффективнее «ромашки» (намек на царственную династию). Но к лету возникают явственные сомнения в его полезности.

На российскую сцену выходят большевики, имеющие обыкновенно власть ноги на стол и, несмотря на внешнюю «человекообразность», вызывающие зооморфные ассоциации. К осени 1917 г. большевики готовы ради собственных интересов и вовсе пожертвовать былинной красавицей.

Ил. 51. (1917. № 11).



Сатирикон: Что ты, родненькая, будто после болезни?

Россия: И не говори! От всех болезней только «ромашкой» меня и лечили!.. Вот, слава Богу, новое средство нашло!

Ил. 52. (1917. № 25).



ВОЛЖСКАЯ ВОЛЬНИЦА

«Тыловой»: Я, маменька, на фронт не пойду! Решил тут революцию защищать!

Россия: Ой, боюсь я, как бы она от твоей защиты ноги не протянула...

Ил. 53. (1917. № 25).



НЕПИТАТЕЛЬНО И ОДНООБРАЗНО

Россия: Удивительно, какой теперь у меня однообразный стол. Каждый день появляются на столе ножки а-ля бльшевик.

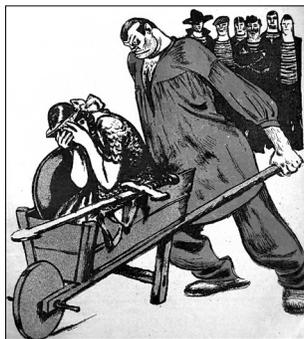
Ил. 54. (1917. № 38).



НЕНУЖНЫЙ БАЛЛАСТ

— А Россию можно выбросить. Тогда мы поднимемся еще выше!

Ил. 55. (1917. № 38).



ЦВЕТ ПАРТИИ

Сознательный: Ради чистоты партийной программы я даже России не пожалею!

Россия в сатириконских публикациях все чаще предстает нежизнеспособным организмом. Одни персонажи тревожатся по этому поводу — других такое положение вещей, напротив, вдохновляет.

Ил. 56. (1917. № 42).



УЧРЕДИТЕЛЬНОЕ СОБРАНИЕ

Врач (у постели тяжело больной): Сердце почти не бьется... Подает ли настоящий голос?!

Ил. 57. (1917. № 25).

ГРИЦЬКО, ДЛЯ КОТОРОГО
И ТЕПЕРЬ ВЕЧЕРНЫЦЯ

Керенский: Ты бы потише, голубчик... не видишь разве — тяжелобольная у меня.

Украинец: Та я ж здурив от радости! Гоп, мои гречаньки!

Сепаратизм, по мнению «НС», одно из главных зол. В ряде карикатур на эту тему персонифицированы этносы «окраинных» регионов (Украина, Финляндия, Кавказ, Средняя Азия).

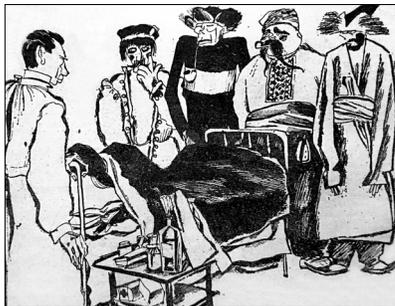
Ил. 58. (1917. № 34).



ЗАБОТЛИВЫЕ

Автонамиты: Не плачь, Россия. По крайней мере, так тебе ноги негде будет протянуть.

Ил. 59. (1917. № 34).



ПО СУЩЕСТВУ

Сепаратисты (у одра больной России): Ну, как Россия? Выживет?
Врач: Выживет. И вас в первую голову.

В конце 1917 г. сатириконицы выпустили «Траурный» № 43; в течение последних семи-восьми месяцев существования журнала перспективы страны оценивались в нем крайне пессимистично.

Ил. 60. (1917. № 43; спецномер «Траурный»).



У РАЗБИТОГО КОРЫТА

Россия: Ну, было бы корыто! А свиной найдется сколько угодно.

Ил. 61. (1918. № 5).



Россия: Опять у разбитого корыта...
Немец: Какое же оно разбитое... наоборот, самой прочной немецкой работы.

Столь же «чужим», как большевики, губящие Россию на немецкие деньги, является развращаемый ими «охлос» — люмпенизированная толпа мародеров. Демонстрируя ее «типичного представителя» (трудно сказать, антропо- или зооморфного) бывшим союзникам по Антанте, врач комментирует ситуацию с помощью цитаты из Первого философического письма П. Я. Чаадаева.

Ил. 62. (1917. № 43;
спецномер «Граурный»).



**ПОСЛЕДНЕЕ ЗАВОЕВАНИЕ
РЕВОЛЮЦИИ**

— Повесили Россешуку-то?
Здорово... Спасибо, что сапожки-то
оставили: поживимся.

Ил. 63. (1918. № 5).



«Мы принадлежим к числу наций,
которые как бы не входят в состав чело-
вечества, а существуют лишь для того,
чтобы дать миру какой-нибудь важный
урок. Наставление, которое мы призваны
преподать, конечно, не будет потеря-
но; но кто может сказать, когда мы об-
речем себя среди человечества и сколько
бед суждено нам испытать, прежде чем
исполнится наше предназначение».

Конечно, многие карикатуры столетней давности не кажутся сегодня смешными¹⁰ — а в «обратной перспективе» XX века воспринимаются даже трагически. Но в любом случае они сохраняют значение своеобразного исторического источника, окрашивая давние события неповторимым аутентичным колоритом.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 2015 — *Булгаков М. А.* Белая гвардия. М., 2015.
 Маяковский 1955 — *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. В 13 т. М, 1955. Т. 1.
 Федосюк 2011 — *Федосюк М. Ю.* Представления о комическом в военное время (на материале карикатур периода Первой мировой войны) // Политическая лингвистика. 2011. № 2.
 Яблоков 1994 — *Яблоков Е. А.* Они сошлись... // Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: диалог сатириков. М., 1994.
 Яблоков 2018 — *Яблоков Е. А.* Подвал мастера. М. А. Булгаков: поэтика и культурный контекст. М., 2018.

¹⁰ О причинах иссякания комического потенциала в произведениях политической сатиры: [Федосюк 2011].

Александра Николаевна
КРАСОВЕЦ

**ЗООМОРФНЫЕ
И АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ
СЛОВЕНЦА / ДРУГОГО
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КАРИКАТУРЕ
СЛОВЕНСКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ
ПЕРИОДИКИ (1869–1955)**

Материалом настоящего исследования являются публикации словенских журналов. Среди изданий, к которым мы обратились, — «Бренцель в лажньиви облеки»¹ (далее «Бренцель»), «Бренцель в коледарьеви облеки»², «Юрий с пушо»³, «Павлиха»⁴, «Сршени»⁵, «Шкрат»⁶, «Рогач»⁷, «Бривец»⁸, «Еж»⁹, «Оса»¹⁰, «Ютро»¹¹, «Бодеча нежа»¹², «Курент»¹³, «Курентов альбум»¹⁴, «Иллюстрирани Словенец»¹⁵, «Сатура»¹⁶, «Мухе»¹⁷, «Сковир»¹⁸, «Тоти лист»¹⁹ и др. Появление сатирической периодики на словенском языке во второй половине XIX в. служило для словенских деятелей культуры доказательством того, что словенцы встали в один ряд с культурными и просвещенными народами Европы, а с начала XX в. мы можем говорить о высочайшем уровне словенской карикатуры. Здесь следует в первую очередь упомянуть таких художников, как Милютин Зарник (1873–1940), Гвидон Биролла (1881–1963), Максим Гаспари (1883–1980), Хинко Смрекар (1883–1942), Фран Подрекар (1887–1964), Николай Пирнат (1903–1948), Милко Бамбич (1905–1991), Бранко

¹ «Brencelj v lažnjivi obleki» («Слепень в ложном облачении»). Любляна, 1869–1875, 1877–1885.

² «Brencelj v koledarjevi obleki» («Слепень в календарном облачении»). Любляна, 1870. Сборник стихов, шуток, анекдотов и рассказов, изданный редактором «Бренцеля» Якобом Алешовцем (1842–1901) и включавший избранные материалы из этого журнала.

³ «Jurij s pušo» («Юрий с ружьем»). Триест, 1869–1870, 1884–1886.

⁴ «Pavliha» («Павлиха»). Вена, 1870.

⁵ «Sršeni» («Шершни»). Марибор, 1871.

⁶ «Škrat» («Гном»). Любляна, 1883–1885; Крань, 1927–1928.

⁷ «Rogač» («Жук-рогач»). Любляна, 1886–1888.

⁸ «Brivec» («Брадобрей»). Триест, 1891–1902.

⁹ «Jež» («Ёж»). Любляна, 1902–1909.

¹⁰ «Osa» («Оса»). Любляна, 1905–1906.

¹¹ «Jutro» («Утро»), ежедневная газета. Триест, 1910–1912.

¹² «Bodeča neža» («Колючник бесстебельный»). Любляна, 1914.

¹³ «Kurent» («Курент»). Любляна, 1918–1919, 1929.

¹⁴ «Kurentov album» («Альбом Курента»), альманах. Любляна, 1918.

¹⁵ «Ilustrirani Slovenec» («Иллюстрированный “Словенец”»), приложение к газете «Словенец» («Slovenec», 1873–1945). Любляна, 1924–1932.

¹⁶ «Satura» («Сатира»). Любляна, 1925.

¹⁷ «Muhe» («Мухи»). Любляна, Целье, 1926–1927.

¹⁸ «Skovir» («Филин»). Любляна, 1928–1929.

¹⁹ «Toti list» («Эта газета»). Марибор, 1938–1941.

Зинауэр (1918–1968). Сатирическая карикатура является важным свидетельством становления общественного мнения и национальной визуальной культуры, где немаловажную роль играют стереотипные образы и мотивы, через «посредство» которых осмыслиется конкретная политическая ситуация. Эти стереотипы и запечатленные в них антагонизмы — важный источник для изучения политической и культурной истории, а также общественных и национальных сообществ и их имажинерии.

Первые известные словенские карикатуры относятся к концу 60-х гг. XIX в. Их появление было обусловлено либерализацией политической жизни, а также воздействием других национальных культур. Сыграла роль и высокая общественная значимость, которую обрели в то время словенские газеты и журналы [см.: *Globochnik*, эл. публ.]. В тот же период — во второй половине XIX в. — в словенской печати формируются два главных антропоморфных стереотипа: «немчур» («nemčur», «nemškutar» — нем. «der Deutschthümler») в образе мещанина во фраке и цилиндре и словенский автостереотип в виде Краньского Янеза (самое распространенное словенское мужское имя, соответствующее русскому Ивану).

Немчур — один из первых стереотипных образов в словенской карикатуре. Он олицетворял ренегата — этнического словенца, решившего отказаться от родного языка и культуры и перейти на немецкий, тем самым демонстрируя свою принадлежность к немецкому обществу, культурному и политическому кругу — который, по мнению немчура, более прогрессивен и обеспечивает более благополучное материальное существование. Атрибутами немчура были «немецкие» цилиндр и фрак, служившие во второй половине XIX в. признаком «капитала и интеллигенции» (речь идет о немецко-либеральном лозунге «Besitz und Bildung» — «Имущество и образование»); те, кто овладел обеими этими ценностями или хотя бы одной из них, являлись главной опорой немецкой партии [см.: *Globochnik*, эл. публ.]. Цилиндр относился к «швабским» головным уборам, его носили люблянские корреспонденты немецкоязычных венских и триестских изданий. Исследователь словенской карикатуры в словенской сатирической периодике Дамир Глобочник делает предположение, что стереотипное представление о немчуре возникло, скорее всего, на основе понятия «škrīc» (шлица — каждая из двух фалд на спине фрака). «Шкрицем» называли одетого во фрак господина, представителя буржуазного слоя. Из устного употребления «škrīc»

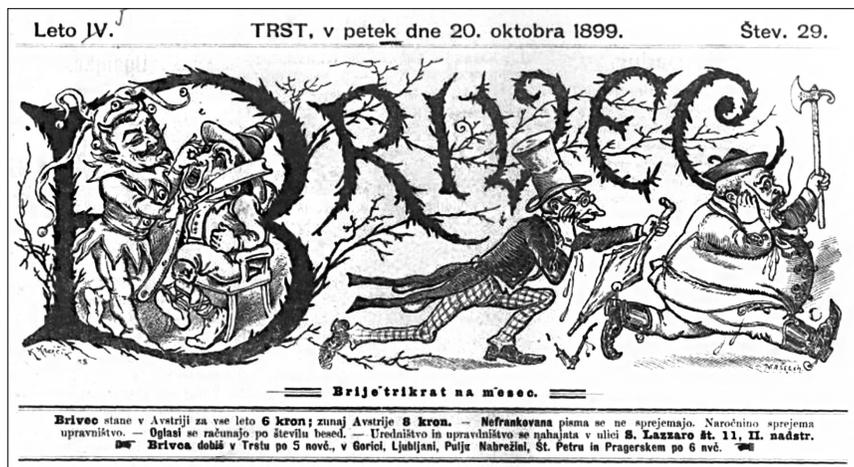
перешел в журналистский и литературный язык [см.: *Globochnik*, эл. публ.]. Первым печатным органом, где возник подобный образ немчура, был сатирический журнал «Бренцель» — именно его художники заимствовали из немецких сатирических изданий облик немецкого мещанина во фраке и цилиндре, осуществив «трансфер» этого типажа в словенскую карикатуру.

В XIX в. в качестве социальной нормы для словенцев выступал крестьянин, тогда как мещанский и, позже, немчурский «шкриц» был объектом насмешек. Главными немчурами в восприятии словенского общества выступали придворный советник доктор Винценц Феррери Клуи (1823–1875), а также Драготин Дежман, или Карл Дешманн (*Karl Deschmann*) (1821–1889), — один из значительнейших в Крайне политических и культурных деятелей, с 1852 до 1889 г. возглавлявший «Провинциальный музей Крайны». На карикатурах оба всегда изображались во фраках и цилиндрах [см.: *Pavliha* 1870a: 1], а Дежман заполучил еще один постоянный сатирический атрибут — грабли, тоже ставшие карикатурным знаком немчурства и немчурской бюрократии и интеллигенции. На общем фоне отступников, немчуров, крайнских²⁰ немцев, «либералухов» (то есть либералов) Дежман вызывал у словенцев наибольшую ненависть. Сперва он относил себя к сознательным словенцам и поддерживал Словенское национальное возрождение, писал стихи по-словенски и по-немецки. В 1861 г. в Идрии Дежман был избран депутатом парламента Крайны, что позволило ему войти в парламент в Вене. В июне того же года он присоединился к немецкой партии конституционалистов (*Verfassungstreue Partei*), стал руководителем люблянских либеральных немцев, глашатаем немецкой культуры и одним из опаснейших противников словенцев. В отличие от словенской партии, Дежман отстаивал более прогрессивную либеральную позицию, противился открытию словенского университета и введению словенского языка в народных и средних школах, в государственном делопроизводстве и в театре; выступал против федерализма и требования Объединенной Словении, упрекая словенцев в панславизме [см.: *Pirjevec* 1925: 133]. До перехода в немецкий стан Дежман в 1855 г. опубликовал в издании Янеза Блейвейса «Коледарчек словенски за навадно лето 1855»²¹ юмори-

²⁰ Наряду со словом «крайнский» (относящийся к Крайне) мы употребляем как синоним прилагательное «краи́нский», фигурирующее в устойчивых словенских выражениях.

²¹ «*Koledarček slovenski za navadno leto 1855*» («Словенский календарик на 1855 год»). Любляна, 1854.

стическое стихотворение «Проклятые грабли» («Proklete grablje»), где подшучивал над словенскими крестьянскими парнями, которые после обучения в немецких школах «забыли» родной язык [см.: Dežman 1855: 55–57]. Переложен известный анекдот, повествующий о люблянском гимназисте Анже из Ровт, который после окончания гимназии решил говорить только по-немецки, но, случайно наступив на грабли, ударившие его по лицу, забыл про свое «решение» и выругался по-словенски: «Проклятые грабли!» Так грабли стали символом немчурства и измены родной словенской культуре. При этом немчур во фраке и цилиндре (а также с зонтом) персонифицировал и немцев как таковых, то есть репрессивную по отношению к славянам Австро-Венгерскую империю. В качестве иллюстраций можем привести карикатуры в «Бренцеле» (1869. № 13, 17), а также заставки журналов «Бренцель» и «Бривец» (1899), где немчур выступает противником словенцев и является объектом преследования (ил. 1, 2, 3, 4)²². Сходным образом оформлялись многие заголовки юмористической периодики — например, в изданиях «Юрий с пуш» (1885. № 5), «Шкрат», «Еж», «Бодеча нежа».



Ил. 1. Brivec. 1899. № 29.

Надписи: Триест, в пятницу 20 октября 1899.
Бривец три раза в месяц.

²² Изображения, за исключением указанных случаев, заимствованы из источника: Digitalna knjižnica Slovenije. Режим доступа: <http://www.dlib.si/> (дата обращения: 16.03.2020). Перевод везде наш.



Ил. 2. Brenclj v lažnjivi obleki. 1869. № 15. S. 1.

Надпись внизу слева: *Выходит дважды в месяц, когда ему захочется.*



Ил. 3. Brenclj. 1869. № 17. S. 4.

Подпись: «Слепень» и его друг.

Надпись на доме: *Жабьек* (тюрьма в Любляне).



Ил. 4. Brenclj. 1869. № 13. S. 4.

Подпись: *Осы и Дежман.*

Надпись на рисунке: *Словенский дух.*

Практически одновременно с образом немчура в карикатурах возник словенский автостереотип — Краньский Янез. Впрочем, у него был «предшественник» — Павлиха, простой крайний крестьянский парень, чьи смекалка, находчивость и непосредственность выгодно противопоставлены немецким утонченным, но неискренним нравам и обычаям. Он появился в качестве персонажа одной из рубрик «Бренцеля»; затем образ заимствовал Фран Левстик (1831–1887) для названия своего сатирического журнала «Павлиха», выходившего в Вене в 1870 г. Персонаж происходит от шуточного героя уличного кукольного театра; в журнале Левстика Павлиха фигурирует в оформлении заглавия; есть здесь и второй, сходный с Павлихой, персонаж — Грегор Потребник. Обоих по указаниям Левстика нарисовал известный чешский карикатурист Густав Ярослав Шульц (1846–1903); персонажи наряжены в национальную крестьянскую одежду, при этом у Павлихи в руках курительная трубка, а у Грегора

Потребника — зонт и трость (ил. 5). В отличие от этих персонализированных словенских крестьянских ликов, которые зачастую предстают в шуточных ситуациях и выгодно выделяются своим остроумием, Краньский Янез является обобщенным олицетворением словенского народа как такового, что лишает его атрибута комичности и нередко низводит до положения жертвы.



Ил. 5. Pavliha. 1870. № 4.

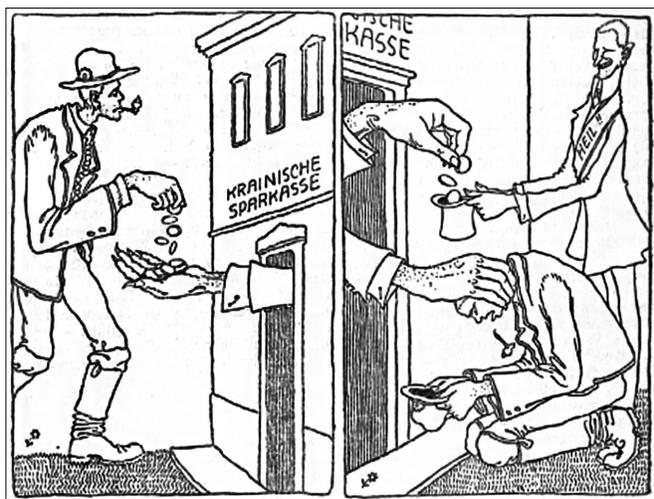
Подзаголовок: «Развлекательно-юмористический журнал».

Краньский Янез обычно изображается как сухощавый мужчина, одетый в национальный (верхнекрайнский) крестьянский костюм, что говорит также о социальной структуре населения, осознававшего себя как словенское (те, кто самоидентифицировался как немцы, жили преимущественно в городах). В подписях к иллюстрациям персонаж часто именуется Янез, Янезек, а также Краньец, то есть житель Верхней Крайны (ил. 6, 7, 8, 9, 10, 11). Он может быть представлен и как молодой парень или мальчик — указание на малый словенский народ, молодой, наивный, во многом незрелый (ил. 10). Образ Краньского Янеза создавался по аналогии с типологически сходными персонажами в иностранных сатирических журналах — подобные этностереотипы (французская Марианна, английский Джон Буль, немецкий Михель, чешский Вацлав, американский дядя Сэм и др.) стали формироваться в европейской карикатуре с 1830-х гг.

Иногда образ Краньского Янеза сопрягается с образом героя словенского фольклора Мартина Крпана (ил. 12), который представлен в повести Ф. Левстика «Мартин Крпан» (1858). Это словенский крестьянин, обладающий невероятной силой и промышляющий контрабандой соли. Крпан спасает австрийский двор от турка-силача Брдавса, победив его на поединке, и за это в качестве благодарно-



Ил. 6. Škrat. 1884. № 3. S. 16 [фото автора].
Надпись на женской фигуре: «Правительство».
Текст: «Дорогой Янез, я тебя очень люблю,
Все тебе пообещаю, но ничего не дам!»

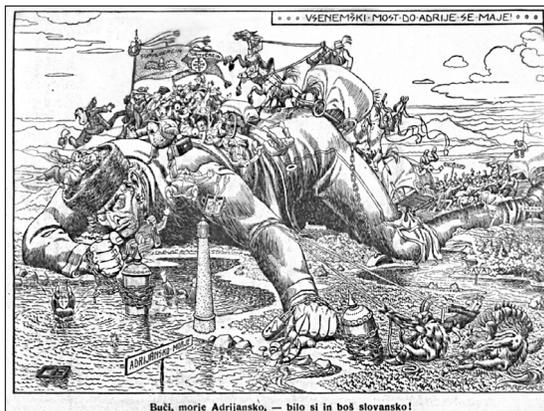


Ил. 7. Jutro. 1910. № 79.
Надпись (нем.): Крайнский сберегательный банк.



Ил. 8. Kurent. 1918. № 8. S. 89.

Подписи: *Прилежный Янезек и нехороший Михец.
Нарисовал Максим Гаспари.
Янезек. Не поменяю, нет! Твоя Иллирия
из бумаги и уже сейчас разваливается, а моя Югославия
твердая как скала!*

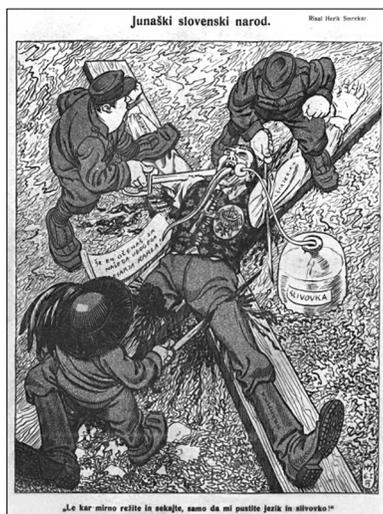


Ил. 9. Kurentov album. 1918. S. 5.

Надпись на указателе: *Адриатическое море.*
Подписи: *Всегерманский мост до Адриатики шатается!
Волнуйся, Адриатическое море, — было ты и
будешь славянским!*



Ил. 10. Kurentov album. 1918. S. 11.
Художник Х. Смрекар.



Ил. 11. Kurent. 1919. № 2. S. 24.

Подписи: Героический словенский народ.
«Спокойно режьте и рубите, оставьте мне
только язык и сливовицу!»

Надписи на левой ноге и левой руке: Крайна, Штирия.
Надпись на листе: Еще один Отче наш за нашего бедного
императора Карла!
Нарисовал Хенрик Смрекар.



Ил. 12. Osa. 1906. № 45. S. 177.

Подписи: *Мартин Крпан новой эпохи.
Единственный «парадный» всадник
на «блестящем» католическом съезде
в Любляне.
(По картине, заказанной Провинциаль-
ным музеем)*

Надпись на флаге: *«Да здравствует III католический съезд!»*

сти получает официальное разрешение на торговлю солью. Данный образ отражает характерный национальный автостереотип — владение огромной силой, которую словенский народ позволяет другим использовать в их интересах, сам же при этом добивается лишь небольших прав и привилегий. По мнению исследователей [см. Pogačnik 1977: 161–171; Mazzini, эл. публ.], Крпан — воплощение неосознанной мощи и таланта, носителю которых недостает воли, чтобы свободно самоопределиться. Это парадоксальное сочетание — сила, добровольно позволяющая себя подчинять и эксплуатировать (хотя и имеющая перспективу со временем осознать это и вырваться из оков), — один из сопутствующих признаков образа словенца. Характерно, что на словенских карикатурах появляется образ Гулливера, зачастую спящего и связанного лилипутами, гномами или

чудовищами, но готового разорвать путы (ил. 9). Сходен в этом отношении излюбленный образ словенских сатирических изданий — король Матьяж, спящий или сидящий со своим войском в пещере, ожидающий подходящего момента для битвы, но не решающийся вступить в бой (ил. 13). В качестве якобы активного героя на карикатурах предстает витязь Юрий (ил. 14), он же святой Георгий, победивший змея, — ключевая фигура словенской народной мифологии. Змееборцем является и словенский Кресник — герой божественного происхождения, правитель так называемой «девятой страны» (она также фигурирует на словенских карикатурах XIX–XX вв. (ил. 18)), одолевший трехглавого дракона (метафора сил зла или конкретного врага) [см.: Šmitek 2012: 137–166]. Святой Юрий помещен на герб Люблианы и считается ее покровителем. К этому же персонажу отсылает название сатирического журнала «Юрий с пушо», выходившего в Триесте в 1869–1870 и 1884–1886 гг.



Ил. 13. Toti list. 1939. № II/20. S. 13.

Подписи: *Король Матьяж спрашивает.*

*Матьяж. Аленка, как долго мы еще будем спать?
Аленка. Подожди еще немного, король Матьяж,
они пока только на севере.*



Ил. 14. Osa. 1906. № 22. S. 85.

Подписи: *Словения. Спаси меня, молодой витязь!
Спаситель Юрий. Ничего не бойся! У меня
ведь есть отличная программа!
Словения. Ох, отвратительный дракон слопал
молодого витязя вместе с программой!*

Сонм фольклорно-мифологических героев дополняет образ Курента, чьи имя и облик появились в 1918 г. в названиях альманаха «Курентов альбум» и юмористически-сатирического журнала «Курент» — судя по всему, с отсылкой к повести словенского писателя Ивана Цанкара (1876–1918) «Курент. Старинный сказ» («Kurent: starodavna pripovedka», 1909). В славянской мифологии Курент — бог роста, веселья, а также гусяр-волшебник, заставляющий плясать под свои чудесные гусли. Данный персонаж встречается в народных словенских сказках, одну из которых записал Янез Трдина (она входит в цикл «Религиозные сказки из Нижней Крайны» — «Verske bajke na Doljenskem», 1881). Цанкар изобразил Курента как народного музыканта, странствующего по словенским землям и наблюдаю-

щего жизнь в ее прекрасных и неприглядных проявлениях, — таким образом, Курент выступает своеобразным «зеркалом» словенского общества. Основной пафос повести Цанкара — осуждение словенской беспомощной преданности власти имущим и судьбе; его герой старается пробудить в людях стремление к новой жизни, без пьянства и бедности, политиканства, карьеризма — по сути, изменить словенский национальный характер. Поэтому образ Курента стал заглавным и в сатирическом журнале 1918 г. На рисунке Хинко Смрекара мы видим персонажа, играющего на волшебной скрипке в окружении тех, кого привлекли чарующие звуки и кто пустился в бешеную пляску: это глава правительства Крайны Иван Шуштершич с обнимку с немецким чудовищем; немец пляшет с ослом, пританцовывает и цензор (ил. 15).



Ил. 15. Kurentov album. 1918. S. 1.
Художник Х. Смрекар.

Актуализация упомянутых образов с середины XIX в. безусловно связана с ростом национального самосознания, которому активно способствовали издатели и авторы сатирической периодики. Она была адресована прежде всего мещанской прослойке и отстаивала либеральную, свободомыслящую позицию; характерный пример — выпускавшийся младословенцами журнал «Сршени» (1871). На фоне прогрессистских изданий одно из немногочисленных исключений представлял первый словенский сатирический журнал «Бренцель», главный редактор которого Якоб Алешовец принадлежал к лагерю старословенцев и придерживался консервативных и умеренных взглядов. Он был солидарен с издателем газеты «Кметийске и рокодельске новице»²³ (1843–1902) Янезом Блейвейсом — подобно ему, Алешовец нашел своего читателя среди сельского и крестьянского населения [см.: Alešovec 1870a].

На карикатурах XIX в. словенский крестьянин оказывается бок о бок с другими славянами Австро-Венгерской империи — чехом (именно на чешский народ в основном ориентируются словенцы в борьбе за национальную культуру и права) и поляком, которые, как и словенец, изображаются в национальных крестьянских костюмах (ил. 16, 10, 17, 18, 19). Такими мы видим их в альманахе «Курентов альбум» (1918) на карикатуре под названием «Счастливая Австрия» («Srečna Avstrija») (ил. 20): на ней представлен министр правительства, пытающийся найти равновесие между немецкими и венгерскими требованиями и привилегиями и славянскими претензиями; подпись гласит: «Все в наилучшем порядке — славянских жалоб ровно столько же, сколько немецких и венгерских требований» (ил. 20). Речь идет о повторном созыве парламента, в котором представители народов монархии выразили взаимосключающие пожелания (словенские притязания были заявлены в Майской декларации 1917 г.). Слева от министра мы видим толстого немца (на его головном уборе — дубовые листья и желуди, традиционно являвшиеся символом немецкого народа, так же как липа была символом славян) и венгра, а справа — чеха, словенца и поляка в национальных костюмах. Другая карикатура альманаха, под названием «Раннее венское миропомазание» («Zgodnja dunajska birna»), полна говорящих деталей (ил. 10). Художник Хинко Смеркар изобразил австрийского министра

²³ «Kmetijske in rokodelske novice» («Крестьянские и ремесленные новости»). Любляна, 1843–1902.



Ил. 16. Brives. 1899. № 29. S. 4.
Текст: *В этом лагере Австрия!!
(Графу Клары в альбом)
Поляк. Чех. Словенец.*



Ил. 17. Osa. 1906. № 44. S. 176.
Подписи: *Счастливый немецкий Миха.
К чему лукавить! Пока я сижу на широ-
кой скамье правительственной протекции, все
ваши пинки и крики абсолютно бесполезны!*



Ил. 18. Osa. 1906. № 32.

Подписи: «Жмурки».

«Az ebadta! Зачем вы завязали ему глаза,
teremtette! Он и так слепой, kérem alassan!»



Ил. 19. Brivec. 1900. № 10. S. 5.



Ил. 20. Kurentov album. 1918. S. 3.

Подписи: *Счастливая Австрия!*

Все в наилучшем порядке — славянских жалоб ровно столько же, сколько немецких и венгерских требований.

иностранных дел Оттокара Чернина фон унд цу Худеница (1872–1932) в роли венского епископа: поводом стал прием министром представителей венского общинного совета по случаю праздника Пасхи 1918 г., во время которого Чернин обрушился на австро-венгерских славян — чешских и южнославянских «пацифистов», которые на пороге заключения мира якобы предательски обещали врагам империи расколоть монархию. На голове Чернина митра в виде змеиной головы, на руках железные перчатки; держа в руке змею, он угрожает чешскому, словенскому и хорватскому мальчикам, которых к нему насильно привели жандармы. Свое воодушевление всем происходящим не скрывают военные, переодетые в «немецких и венгерских матерей». Алтарь на заднем плане также символичен: вместо колонн у него пушечные стволы, на алтарной картине в роли святого Себастьяна изображен «австро-венгерский славянин» — он привязан к стволу дуба, его тело пронзают стрелы, на которых видны дубовые листья, перо (возможно, намек на бюрократию) и знак

параграфа (намек на 14-й параграф Конституции 1867 г., благодаря которому председатели правительства могли самовольно управлять государством в обход парламента) [см. *Globochnik*, эл. публ.]. В апреле 1918 г. Чернин был вынужден подать в отставку.

В XX в., с появлением проекта объединенного государства сербов, хорватов и словенцев, узнаваемым сатирическим клише становится другая «троица»: три южнославянских брата (ил. 21, 22).



Ил. 21. Kurentov album 1929. № 1 [*Globochnik*, эл. публ.].

Подходящее лекарство для недовольных.



Ил. 22. Toti list. 1940. № 11.

Подписи: *В трактире «Балканы».*

Три брата. Пусть они сами между собой разберутся снаружи и оставят нас в покое с нашим литром!

Среди знаковых фигур нельзя не упомянуть и постоянный стереотипный образ словенских карикатур — немецкого или австрийского Михеля (по-словенски Миха, Михец), изображаемого, как правило, в конусовидном колпаке на голове (ил. 8, 17, 23); Михелю зачастую сопутствует фигура немца или австрийца в национальной одежде (с характерным головным убором), иногда с дубовыми листьями и желудями, а также с типичной курительной трубкой (ил. 8, 15, 9, 20, 24, 1, 25).



Ил. 23. Brivec. 1900. № 18. S. 5.

Подпись: *Заботливая мать.*

Надпись на женской фигуре: *Австрия.*



Ил. 24. Kurent. 1919. № 2. S. 15.

Подпись: *Словенец!*

Так он оплачивает своему яростному учителю!

Нарисовал Хенрик Смрекар.



Ил. 25. Kurent. 1919. № 2. S. 13.

Подпись: *«Колыбель словенства».*

Нарисовал М. Гаспари.

Словения. Дорогой дядя, прогони, пожалуйста, этого неуклюжего из моей колыбели.

Серб. Мой бог, пошел вон из колыбели!

Надпись на колыбели: *Каринтиец.*

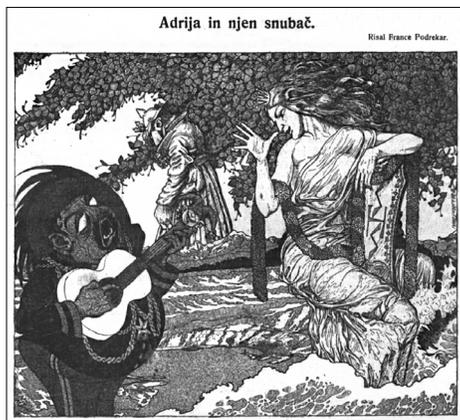
В XX в. появляются персонификации европейских стран в виде мужских фигур в типичных для них костюмах или в военной форме, если речь идет о военных событиях. При этом образ немца выделяется неизменным пикельхельмом, или пикельхаубом — шлемом с острием наверху, который ассоциировался с прусской армией; в Австро-Венгрии пикельхаубы входили в обмундирование полицейских и пожарных (ил. 8, 10, 26, 27, 28, 29, 30). «Гендерное» исключение составляет Марианна — единственный постоянный на страницах словенской периодики женский образ, олицетворяющий крупное европейское государство (ил. 22, 26, 27, 25, 31, 32, 33, 34, 35). Одним из характерных примеров является карикатура «В трактире “Балканы”» («V gostilni “Balkan”») в сатирическом журнале «Тоти лист» (1940. № 11): в трактире сидят три брата — серб, словенец и хорват, за которыми через окно наблюдают представители крупных европейских государств — французская Марианна, итальянец, англичанин и немец в каске. Подпись под изображением — реплика югославских братьев: «Пусть они сами между собой разберутся снаружи и оставят нас в покое с нашим литром!» (ил. 22).



Ил. 26. Vodeča neža. 1914. № 21.

Подпись: *Словенская Адриатика и претенденты на ее руку и сердце.*

Надписи: *Триест, Адриатика.*



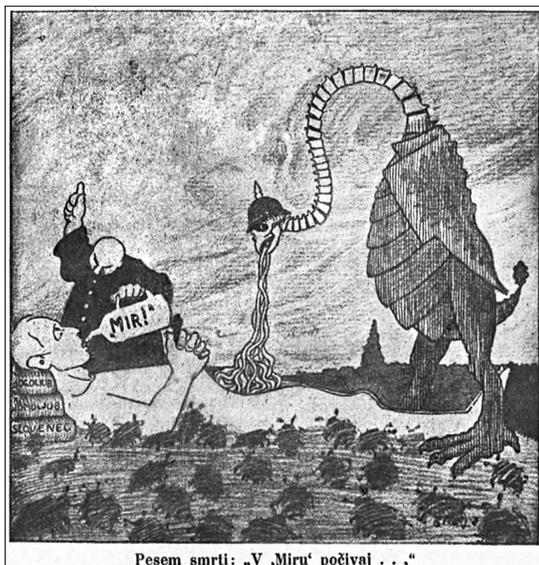
Ил. 27. Kurent, 1918. № 10. S. 109.
 Подписи: *Адриатика и претендент*
на ее руку и сердце.
Нарисовал Франце Подрекар.



Ил. 28. Vodeča neža. 1914. № 20. S. 2.
 Подпись: *Краньский орел.*



Ил. 29. Domovina. 1921. № 5 [Globochnik, эл. публ.].



Pesem smrti: „V ‚Miru‘ počivaj . . .“

Ил. 30. Vodeča neža. 1914. № 4. S. 1.

Подпись: *Песня смерти: «Покойся в “Мире”...»*

Надпись на бутылке: *«Мир!»*

Надписи на книгах: *Патриот. Словенец.*



Ил. 31. Toti list. 1938. № I/16. S. 7.

Подпись: *На операционном столе вздохнула Европа: «Все эти вечные операции я бы еще как-нибудь перенесла, ведь я к ним уже привыкла; но этот проклятый наркоз мне вредит!»*



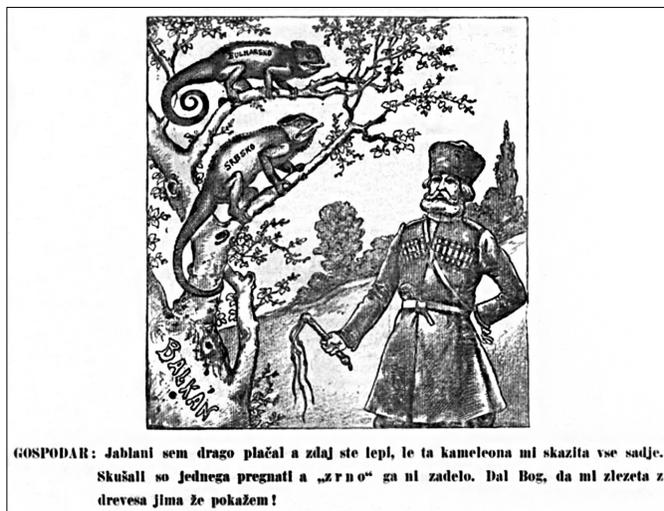
Ил. 32. Satura. 1925. № 1. S. 8.

Подпись: *В австро-немецкой кухне для соседней готовится добротный обед...*

Надпись на котле: *Великая Германия*

Надписи на женских фигурах: *Австрия, Германия.*

Надписи на головных уборах мужских фигур: *СХС (Королевство сербов, хорватов и словенцев), Венгрия, Чехословакия.*



Ил. 33. Brivec. 1899. № 19. S. 1.

Подпись: *Хозяин. За яблони я дорого заплатил, и теперь вы красивые, только эти два хамелеона мне испортят все фрукты. Попробовали одного прогнать, но «зерно» в него не попало. Дай бог, чтобы они слезли с моего дерева, я им покажу!*

Надписи на хамелеонах: *Болгария, Сербия.*

Надпись на дереве: *Балканы.*



Ил. 34. Kurent 1918. № 9. S. 101.

Подпись: *Итальянец пускает слюни на Люблянну. Нарисовал Максим Гаспари.*



Ил. 35. Kurent. 1919. № 6. S. 65.

Подписи: *Итальянский глобус, или Земной шар согласно итальянской фантазии.*

«...Если подумать, что один только толчок...»

Нарисовал Франце Подрекар.

Говоря о женских образах, следует отметить, что несколько позже, чем Краньский Янез, появилась родственная ему репрезентация Словении — образ девушки или женщины-крестьянки в национальной одежде; он существовал на протяжении всего XX в., в результате практически вытеснив Краньского Янеза (ил. 14, 25, 36). С появлением Королевства СХС, а затем Югославии образы девушек или молодых женщин в национальной одежде, как правило, альпийского региона стали персонифицировать югославские республики; зачастую сама Югославия представляла в виде молодой женщины, ставшей жертвой коварных соседей или лживых политиков (ил. 37, 38).



Ил. 36. Pavliha. 1955. № 19 [Globochnik, эл. публ.].

Подпись: 10 лет.

Надпись на женской фигуре: Народная республика Словения.



Ил. 37. Kurent. 1919. № 7. S. 79.

Подписи: Грустная Югославия.

Нарисовал Хенрик Смрекар.

Югославия. Я так его любила, а он теперь с другой блудит!

Но одним из первых женских образов, воплотивших Словению, стал появившийся в 1869 г. в журнале «Бренцель» лик девы, облаченной в античные одежды и сидящей в повозке без лошадей (повозки, телеги, корабли на карикатурах зачастую олицетворяют народ, страну или партию), которую немецкие бюрократы и интеллектуалы везут напрямиком в пропасть; сопроводительная надпись гласит: «Словенский шатер, который пришелся бы по душе Дежману» (ил. 39). В данном случае античный лик девы-Словении отвечает устоявшейся, унаследованной от XVII в. европейской традиции изображения стран и народов; в античных одеждах представлены и другие женские персонализации на словенских карикатурах (ил. 27, 38).



Ил. 38. Skovir. 1928. № 10. S. 371.

Подпись: Мучители Югославии.

Надпись на женской фигуре: Югославия.

Изображение Словении в виде девочки в национальном костюме, как и в случае с маленьким Янезом, указывает прежде всего на юный возраст словенского народа. Приведем два примера: карикатуру из журнала «Курент» (1919. № 2) под названием «Колыбель словенства» (ил. 25) и изображение на обложке журнала «Павлиха» (1955. № 19) (ил. 36). В первом случае девочка Словения в национальной одежде показывает сербу в военной форме и с ружьем в руках на бородатого австрийца с типичной немецкой курительной трубкой, ко-



Ил. 39. Brencelj. 1869. № 22. S. 3.

Подпись: *Словенский шатер, который пришелся бы по душе Дежману.*
 Надпись на женской фигуре: *Словения.*

торый расположился в детской колыбельке с надписью «Каринтиец» («Korotan»). Словения обращается к сербу: «Дорогой дядя, прогони, пожалуйста, этого неуклюжего из моей колыбели». Соотношение сил между народами за год до Каринтийского плебисцита 1920 г. здесь достаточно очевидно. Автор карикатуры Максим Гаспари создал целый ряд открыток и плакатов, призывавших каринтийских словенцев голосовать за присоединение к Королевству СХС, — главный акцент в них делался на национальном самосознании и антигерманских настроениях. Однако по результатам плебисцита югославская сторона все же проиграла (под воздействием более успешной австрийской агитации, акцентировавшей экономическую составляющую), и Южная Каринтия с преимущественно словенским населением перешла в состав Австрии. Второе изображение относится к периоду после Второй мировой войны, когда персонификации словенского народа встречались на карикатурах крайне редко. Народная республика Словения, которой в 1955 г. исполнилось 10 лет, показана в виде девочки в национальном костюме с флажком в руках; рядом с ней скорее идеализированные, чем карикатурные, фигуры маршала Йосипа Броза Тито и председателя Союза коммунистов Словении Михи Маринко.

Соотношение между ростами трех фигур наглядно отражает расстановку сил. Словенка удостоивается похвалы со стороны Маринко: «Она милая и прилежная, только иногда бойкая на язык».

О распределении ролей внутри Королевства Югославии говорит еще одна карикатура, под названием «Гегемония, централизм и кредит Англии» («Hegemonizem, centralizem in posojilo v Angliji») в журнале «Сковир» (1928. № 7) (ил. 40). На рисунке Бамбича — югославская «хозяйская телега». Ее тянут худощавые женщины в крестьянской одежде — персонификации Словении и Воеводины; по направлению к Белграду телегу толкают персонификации Хорватии и Боснии; их подгоняет кнутом сидящая на повозке полная женщина — Сербия; на содержимом телеги мы видим надписи «государственный ипотечный банк», «государственный бюджет», «налоги», «почтовый сберегательный банк». За этой картиной наблюдает издали англичанин с мешком денег в руках: «Дорогие дамы, пока роли в вашей хозяйской повозке не будут справедливо распределены, я не доверю этих денег вашему правительству...»



Anglež: «Drage dame, dokler ne bodo vloge ob Vašem gospodarskem vozu pravično razdeljene, ne zaupam Vaši vladi tega denarja...»

Ил. 40. Skovir. 1928. № 7. S. 99.

Подписи: Гегемония, централизм и кредит Англии.

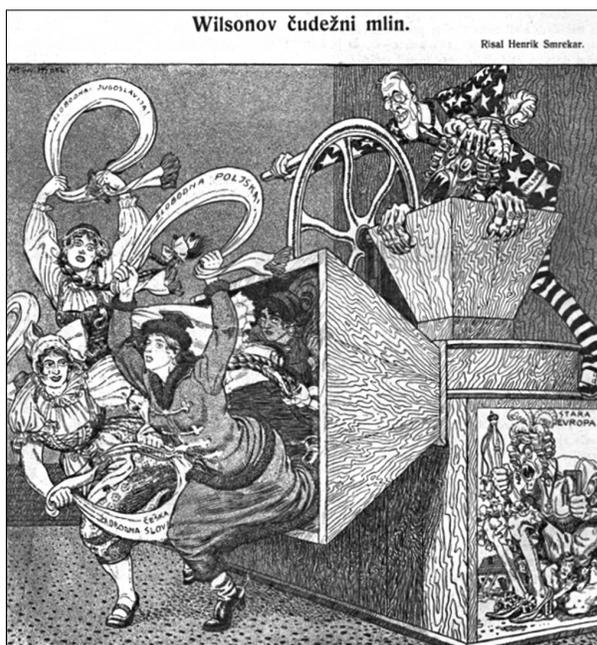
Англичанин. Дорогие дамы, пока роли в вашей хозяйской повозке не будут справедливо распределены, я не доверю этих денег вашему правительству...

Надписи на женских фигурах: Босния, Хорватия, Сербия, Воеводина, Словения.

Надпись на указателе: Белград.

Надписи на багаже: налоги, государственный бюджет, почтовый сберегательный банк, государственный ипотечный банк.

Соотношение роста, комплекции и возраста — один из важных элементов карикатурного эффекта. Наглядным примером служит рисунок «Волшебная мельница Вильсона» («Wilsonov čudežni mlin») в журнале «Курент» (1918. № 8), где изображен президент США, погружающий в свою мельницу старых и уродливых женщин (справа снизу видим надпись «старая Европа»), которые преобразуются в прекрасных девушек, то есть в складывающиеся после Первой мировой войны новые государства — это «свободная Югославия», «свободная Польша» и «свободная Чехословакия» (ил. 41). Художник Хинко Смрекар отдал дань стараниям Вудро Вильсона в деле защиты политических и территориальных интересов малых наций, которые 8 января 1918 г. были представлены Конгрессу США в проекте мирного договора Вильсона «Четырнадцать пунктов», частично легшего в основу Версальского мира (1919).



Ил. 41. Kurent. 1918. № 8. S. 85.

Подписи: *Волшебная мельница Вильсона.*

Нарисовал Хенрик Смрекар.

Надписи на шарфах: *свободная Югославия, свободная Польша, свободная Чехословакия.*

Надпись на мельнице: *старая Европа.*

В образе молодой красивой обнаженной девушки с небольшой короной на голове предстает словенское Адриатическое море в карикатуре «Словенская Адриатика и претенденты на ее руку и сердце» («Slovenska Adrija in njeni snubači»), увидевшей свет в журнале «Бодеча нежа» (1914, № 21); четыре года спустя ее вариация под названием «Адриатика и претендент на ее руку и сердце» («Adrija in njen snubač») появилась в журнале «Курент» (1918, № 10) (ил. 26, 27). На побережье, где виднеется город Триест, сидит женская фигура, персонифицирующая словенскую часть Адриатического моря; героиня дразнит двух потенциальных женихов — немца и итальянца, предлагающих ей руку и сердце. На рисунке 1918 г. немец разочарованно отвернулся, а итальянец продолжает попытки соблазнить девушку песнями под гитару.

Представленные на словенских карикатурах женские персонификации стран и наций воплощают весьма широкий «набор» типажей: это молодая невинная девушка или девочка, заботливая мать, грешница, старая или средних лет женщина легкого поведения в полуобнаженном виде, коварная соблазнительница, Ева, наивного вида женщина средних лет с крупными формами, костлявая уродливая старуха, императрица, а также кухарка. В женском образе зачастую предстают Австро-Венгерская империя (для нее тоже свойственны перечисленные «воплощения» — см. ил. 6, 42, 23, 43, 32, 44), а также Европа, Великобритания, Германия и другие страны (ил. 41). Подобный женский образ нередко изображается жертвой насилия или больной в постели; в нескольких карикатурах Югославия и Европа предстают в виде обнаженной беспомощной женщины на операционном столе (ил. 45, 31). Особое внимание можно обратить на сатирическое изображение «Мамочка Европа и сыночек Балканы» («Mamica Evropa in sinček Balkan») в журнале «Тоти лист» (1940, № 15): Европа нарисована в виде женщины с обвязанной головой; одной рукой она опирается на костыль, другой на трость; за оградой из столбов и колючей проволоки, которая отделяет Европу от Балкан, бушует война. Европа говорит маленькому мальчику, олицетворяющему Балканы: «Играй спокойно, милый сыночек, все это подарили тебе твои защитники»; среди доставшихся малышу игрушек мы видим серп и молот (ил. 46).

Отметим специфический образ — винный пресс, представленный на карикатуре, которую можно назвать «Словения под прессом» и которая была опубликована в газете «Илюстрирани Словенец»

(1926. № 8). Правительство «RR» (радикалы и Радич²⁴) закручивает «налоговый пресс», в котором зажата несчастная Словения; из него сыплются монеты, летящие напрямик в шляпу с надписью «čaršija» (купеческо-мещанский слой в довоенной Югославии, а также власть, представлявшая его интересы) в руках у политика. Рядом с ним стоит сербка, набравшая полный мешок денег. Подпись обращена прежде всего к словенским либералам, которые отстаивают позицию национального унитаризма и государственного централизма: «То, что творит централизм со Словенией, уже переходит все границы; но самое печальное — никогда у нас не было правительства, которое было бы настолько против Словении, но при этом имело бы сторонников в наших рядах» (ил. 47). Подразумевается несправедливое налогообложение между регионами Королевства СХС: его часть, прежде входившая в состав Австро-Венгрии, вплоть до 1928 г. сохранила налоговую систему Империи с добавочным налогом на прибыль, которого не существовало в Королевстве Сербия.

Важное место в словенской карикатуристике занимают и зооморфные репрезентации наций и государств. В первую очередь бросается в глаза обилие названий насекомых в именах журналов: слепень, шершень, жук-рогач, оса, муха, с которыми идентифицируют себя словенские редакторы и издатели, стремящиеся посредством сатиры атаковать общественное мнение в борьбе за национальную культуру и самосознание. Традиция «энтомоморфных» названий зародилась в 1869 г. с появлением первого словенского сатирического журнала «Бренцель в лажньиви облеку» (ил. 2); ее продолжили «Сршени», «Рогач», «Оса» (ил. 48) и «Мухе»²⁵ (ил. 49). Из воспоминаний редактора Ивана Лаха (1881–1938) известно, что рабочими названиями журнала «Бодеча нежа» сперва были варианты «Комар» и «Муха» [см.: Lah 1925: 48].

²⁴ Степан Радич (1871–1928) — хорватский политик, основатель Хорватской народной крестьянской партии, позднее переименованной в Хорватскую крестьянскую партию, ХКП (Hrvatska Seljačka Stranka, 1905). В 1925 г. в парламенте Королевства сербов, хорватов и словенцев ХКП создала коалицию с основной консервативной сербской партией — Народной радикальной партией (Narodna radikalna stranka); в результате удалось достичь согласия о разделении власти; Радич при этом занял пост министра образования.

²⁵ Среди эмигрантских изданий можно упомянуть первый в США юмористический словенский журнал «Москито» («Moskito» — «Москит»), выходивший в 1902 г. в Кливленде под редакцией Антона Клинца, а также «Комар» («Koma» — «Комар»), который с 1905 по 1908 г. издавался в Нью-Йорке, его главными редакторами были Франк Керже, затем Луи Й. Пирц и Иван Зупан.



Ил. 42. Вивес. 1900. № 6. С. 4.

Подпись: Австрия закаляется.

Надписи (нем.): Государственный язык.
Австрия.



Ил. 43. Osa. 1906. № 6.

Подписи: *Осторожная госпожа Австрия.*

«Политические мудрецы мне пророчат, что только что избранные петушки в результате преобразований выборной системы когда-нибудь смогут представлять опасность для моих старых орлов. Вот еще! Ведь тем временем я награжу их достоинствами невинных — каплунов!»



Ил. 44. Kurent. 1918. № 10. S. 117.

Подписи: *Старая бабка печально кончила, но и после смерти все еще трясла языком. Нарисовал Хенрик Смрекар.*



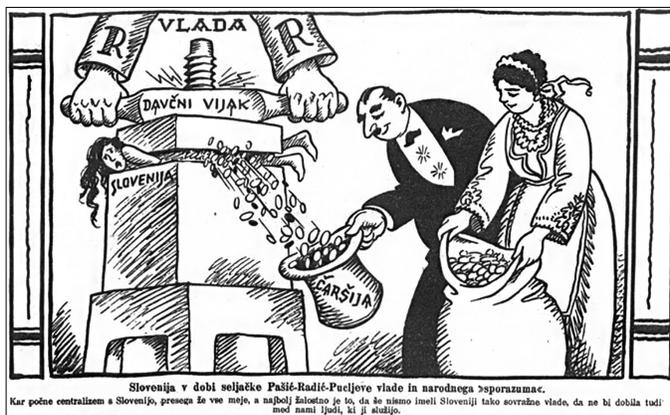
Ил. 45. Kurent. 1919. № 7. S. 84.

Подписи: Адриатика — легкие Югославии.
Нарисовал Хенрик Смрекар.



Ил. 46. Toti list. 1940. № III/15. S. 16.

Подписи: Мамочка Европы и сыночек Балканы.
Европа. Играй спокойно, милый сыночек,
все это подарили тебе твои защитники.



Ил. 47. Ilustrirani Slovenec. 1926. № 8.

Подписи: Словения в период крестьянского правительства Пашича-Радича-Пуцеля и национального «соглашения».

То, что творит централизм со Словенией, уже переходит все границы; но самое печальное — никогда у нас не было правительства, которое было бы настолько против Словении, но при этом имело бы сторонников в наших рядах.

Надписи: Правительство РР. Налоговый пресс. Словения. Купеческо-мещанский слой.



Ил. 48. Osa. 1906. № 9.

Надпись на флажке: Счастливого Нового года!

Надпись на дорожном указателе: Любляна.



Ил. 49. Muhe. 1926. № 3.
 Журнал для юмора и сатиры.
 В Любляне 1 октября 1926.

В 1870 г. «Бренцель» представил свой «энтомоморфный» облик в стихотворении «Программа “Слепня”» («“Brenceljnova” / Program»), которое было опубликовано в антологии избранных материалов журнала — «Бренцель в коледарьеви облеку»:

*Sem prokleta mušica,
 «Brencelj» mi reko;
 Sem značaja hudega,
 Želo 'mam ostro.
 Mi ostuden lib'raluh
 In prevzeten nemčurski duh.
 Jaz ga pičim, da gorje,
 Če tudi mi gorze*

[Alešovec 1870b: 79].

*Мошка я проклятая,
 «Слепень» имя мне;
 Характера отвратного,
 Жала нет острей.
 Либералов ненавистник
 Надутых немцев злейший враг.
 Покусаю только так,
 Лишь покажут мне кулак*

(Перевод наш).

Подобные стишки о «насекомых, жалящих немчуров» публиковали «Сршени» («Песня “Шершней”» [Sršeni 1871: 2]), «Оса» («Прощаясь с “Осой”» [Osa 1906: 32]); «Курентов альбум» в «Вводном слове» также говорит о намерении «кусать» все, что есть неподходящего в обществе [Kurentov album 1918: 2]. На страницах «Бренцеля» его главный редактор всегда изображался в виде насекомого с головой Якоба Алешовца (ил. 3) — который благодаря издававшемуся им до 1885 г. сатирическому журналу получил про-

звище «Бренцель-Алешовец». «Идентификация» с насекомым была элементом сознательной стратегии издания. В словенской культуре насекомые играют особую роль. Весьма важным событием для нее стал выход второго словенского поэтического альманаха «Краньска чбелица»²⁶ (1830–1848), который, в отличие от научного журнала «Славония» («Slavonija»), проходил австрийскую цензуру и в условиях двуязычия и преимущественного использования немецкого языка играл ключевую роль в распространении словенского языка среди образованного населения. Пчелы и связанный с ними «жанр» народного искусства, так называемые «паньске кончнице» («panjske končnice») — расписные крышки ульев (наиболее древние из сохранившихся датируются серединой XVIII в.), являются важным элементом словенской культуры. Пчела мыслится как полезное, благородное, трудолюбивое насекомое — которое, однако, при необходимости может и ужалить.

Д. Глобочник [см.: *Globochnik*, эл. публ.] предлагает два варианта происхождения названия «Сршени»: во-первых, это могла быть отсылка к одноименному циклу эпиграмм Франце Прешерна (1800–1849), опубликованному в 1832 г. в альманахе «Краньска чбелица»; во-вторых, такое же название носил рукописный журнал (1867) общества словенских гимназистов в Вене «Сава», который упоминается Якобом Алешовцем [см.: *Alešovec* 1871].

«Насекомые» названия представляют журналы как мелкие существа, способные повергнуть в бегство тех, кто гораздо крупнее их, — подразумевается параллель с малым словенским народом, который противостоит подавляющей германской нации и ее культуре, борясь за свою идентичность, независимость и права (ил. 4). Известно, что словенские издатели были хорошо знакомы с венскими сатирическими журналами и сотрудничали с работавшими в них чешскими карикатуристами, такими как Густав Ярослав Шульц (1846–1903), Франтишек Колар (1829–1895), Карел Крейчик (1857–1901) и Карел Вацлав Клич (1841–1926), которые публиковали свои иллюстрации в журналах «Павлиха», «Шкрат» и др. С уверенностью можно сказать, что одним из «образцов» для словенцев послужил журнал «Флох» («*Der Floh*» — «Блоха»), выходивший в Вене с 1869 по 1919 г.²⁷

²⁶ «Kranjska čbelica» («Краньская пчелка»). Люблина, 1830–1848.

²⁷ Фран Левстик в программном обращении к читателю в первом номере журнала «Павлиха» открыто ссылается на «Флох» и иллюстратора К. В. Клича: «Клич на помощь ему прибег, / слава его гремит во “Флох”» [Pavliha 1870b: 2; перевод наш].

Среди других зооморфных этнорепрезентаций словенцев и, шире, славян отметим образы вола, петуха (ил. 43), краньского орла, ежа, ягненка, кобылы, тигра и льва. Немцы предстают в виде менее симпатичных животных, среди которых особо выделяются хищники: лиса, пес (ил. 2, 50), черный кот, рак, ворона (ил. 51), сова, индюк, свинья (ил. 10), волк, жаба / лягушка, клопы (ил. 48, 30), обезьяна, змея, хамелеон, дракон (ил. 14). Итальянцы зачастую изображаются в виде жабы; встречаются образы лисы (ил. 34), пантеры, пса. Распространены в словенской карикатуристике стереотипные образы австрийского двуглавого орла, русского медведя, французского петуха, английского льва, китайского дракона; гитлеровцы изображаются в виде псов.



Ил. 50. Kurent 1919. № 3. S. 27.

Подпись: *Бывшие австрийские псы превратились в югославских овечек.*

Особое внимание привлекают две наиболее репрезентативные зооморфные группы: орлы (краньский и австрийский) и рептилии — в частности, змеи.

Австрийский орел представляет собой распознаваемый геральдический элемент, который систематически появляется на словенских карикатурах, он может быть как двуглавым, так и одноглавым. Наравне с ним функционирует словенский / краньский орел — однако это не геральдическая фигура, а образ могучей, гордой птицы (ил. 28). Так, на карикатуре (ил. 52) в издании «Бренцель в коледарьеви облека» представлены два изображения краньского орла: на первом видим его «свободным в “Словении”», он полон сил, у него богатое оперение, ему присущи детали национального костюма, перед ним стоит емкость с «айдовыми жганцами» — словенским традиционным блюдом из гречневой муки, напоминающим клецки; на втором изображении краньский орел показан в «немчурском рабстве» — истощенный,

без перьев, на его голове цилиндр, перед ним стоит пустое корыто с надписью «немецкая культура», поодаль виднеется еще один символ отступничества от «словенства» — грабли.

Австрийский двуглавый орел всегда изображается как отрицательный персонаж (ил. 53, 44, 18, 29, 30). Так, еженедельник «Домовина»²⁸ (1918–1941) в 1921 г. начал выпускать приложение «Световна война в сликах ин песни»²⁹, чтобы напомнить о недавних событиях. На карикатурном изображении австрийского герба художник Фран Подрекар «дал» в когти двуглавному австрийскому орлу бич, а на щите изобразил виселицу, покрытую «черно-желтыми» полосами, напоминающими флаг Австро-Венгрии; между головами птицы вместо короны красуется пикельхельм (ил. 29). Возможно, в рисунке содержится намек на карикатуру художника, которую семь лет назад постигла печальная участь. Тогда на заглавном рисунке журнала «Бодеча нежа» (1914. № 9), посвященном пятисотлетнему юбилею восхождения на престол последнего правителя герцогства Каринтия (976–1335), Подрекар изобразил австрийского орла как падальщика на престоле каринтийских воевод. Он нарисован с черно-желтыми полосами на туловище и крыльях, поле вокруг трона усыпано черепами, вдали видны кружащие над полем вороны, в правом верхнем углу помещен символ немецкой нации — дубовый лист; на карикатуре надпись: «18.III.1414 — 18.III.1914» (ил. 51).



Ил. 51. Bodeča neža. 1914. № 9.
18.III.1414 — 18.III.1914

²⁸ «Domovina» («Родина»). Любляна, 1918–1941.

²⁹ «Svetovna vojna v slikah in pesmi» («Мировая война в картинах и стихах»). Любляна, 1921.



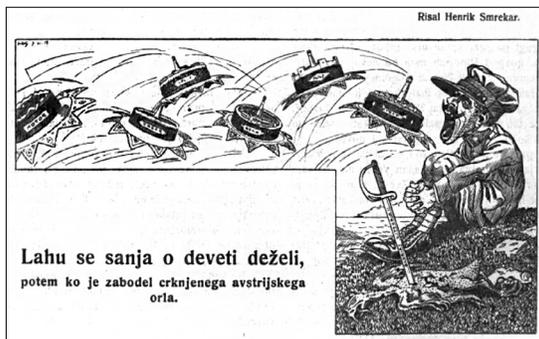
Ил. 52. Brencelj v koledarjevi obleki. Ljubljana, 1870. S. 74.

Подписи: *Краньский орел.*

1. *свободен в «Словении».*

2. *в немчурском рабстве.*

Надписи на емкостях: *домашние жганцы; немецкая культура.*

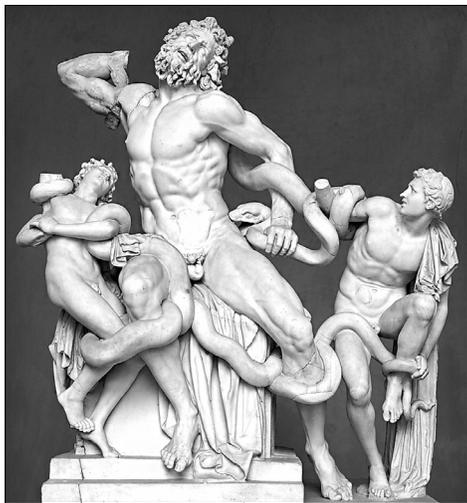


Ил. 53. Kurent. 1918. № 10. S. 115.

Подписи: *Итальянец мечтает о девятой стране, после того как заколол мертвого австрийского орла.*

Нарисовал Хенрик Смрекар.

Надписи на городах: *Котор, Задар, Сплит, Риека, Пула, Триест.*



Ил. 54. *Агесандр, Полидор, Афинодор.*
Лаокоон и его сыновья. I в. до н. э.

Неудивительно, что издание было конфисковано цензурой и тираж номера уничтожили по решению суда³⁰ [см.: *Globochnik*, эл. публ.]. Рисунок Подрекара намекал на жестокое притеснение словенского народа со стороны властвующей габсбургской династии и тем самым якобы оскорблял императора Франца Иосифа и его предков.

Важную группу зооморфных репрезентаций в словенских карикатурах составляют рептилии. Например, Сербия и Болгария персонафицируются в образах хамелеонов (ил. 33), итальянцы, как уже говорилось, — в виде жаб (ил. 35). Зачастую враг предстает в облике змеи (ил. 44, 10) — архетипический словенский образ, восходящий к святому Юрию, убивающему змея (ил. 14). Интересна в этой связи опубликованная в журнале «Бривец» (1900. № 10) карикатура (ил. 19), моделью для которой послужила древнегреческая скульптура «Лаокоон и его сыновья» работы Агесандра, Полидора и Афинодора (I в. до н. э.) (ил. 54). На карикатуре изображены три представителя австрийских славян — чех, словенец и поляк, опутан-

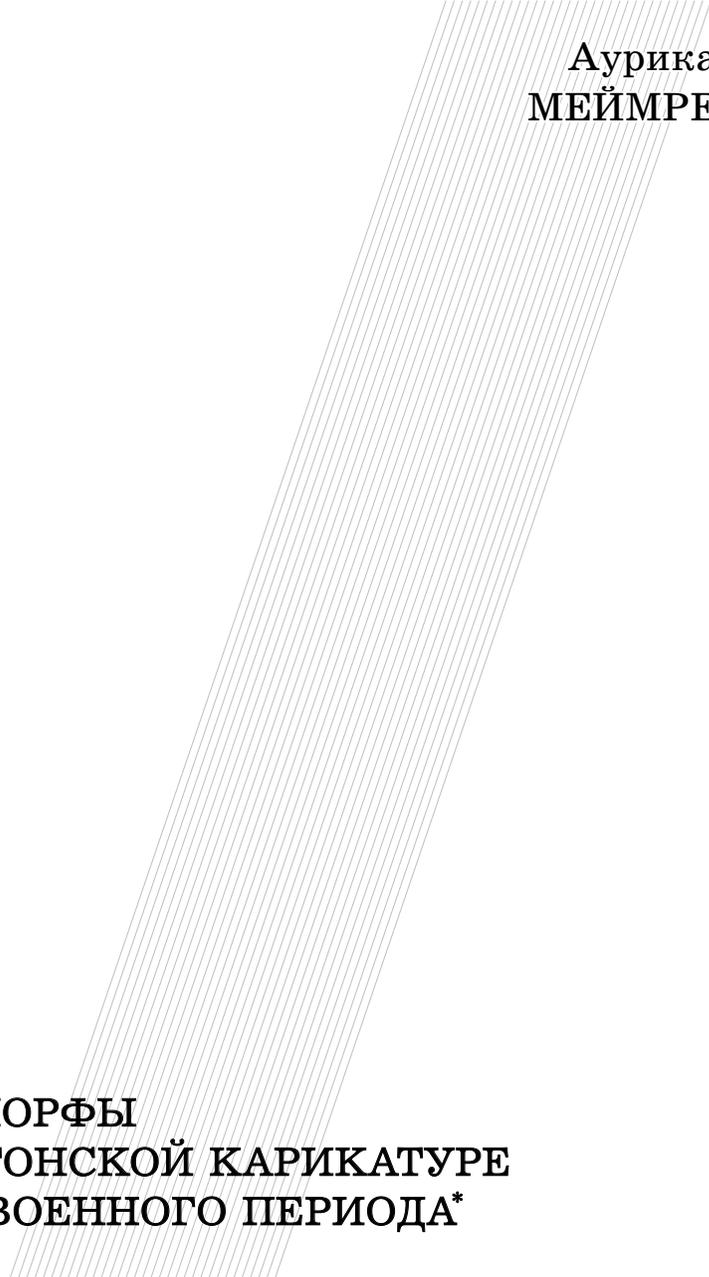
³⁰ Так называемый «каринтийский» номер «Бодечи нежы» вышел без карикатуры Подрекара — вместо нее опубликована его карикатура «Немецкий Михель возле престола воеводы», на которой художник изобразил типизированную фигуру словенского клерикала и немецкого Михеля с трубкой во рту и бичом в руках. Под рисунком была приведена «Песня каринтийских словенцев».

ные извивающимися вокруг них змеями. Словенец держит за шею одну из них, на голове у нее австрийский шлем с пикой.

В качестве заключения отметим, что изучение истории словенской карикатуры, ее зооморфных и антропоморфных мотивов раскрывает сложную систему референций, архетипических образов и стереотипов, возникших в процессе формирования словенской национальной и культурной идентичности, позволяет проследить разнообразные общественные, исторические и политические аспекты развития словенской нации.

ЛИТЕРАТУРА

- Alešovec 1870a — *Alešovec J.* Slovenščina v uradni // Novice. 1870. № 13.
 Alešovec 1870b — *Alešovec J.* Brencelj v koledarjevi obleki. Ljubljana, 1870.
 Alešovec 1871 — *Alešovec J.* Razglas // Brencelj v lažnjivi obleki. 1871. № 5.
 Dežman 1855 — *Dežman D.* Proklete grablje // Koledarček slovenski za navadno leto 1855. Ljubljana, 1854.
 Globochnik, эл. публ. — *Globochnik D.* Likovna satira. Ljubljana, 2012. Режим доступа: http://www.revijasrp.si/knrevsrp/pogum2012-1/Likovna_satira38.htm#XXI (дата обращения: 28.02.2020).
 Kurentov album 1918 — Uvodna beseda // Kurentov album. Ljubljana, 1918. S. 2.
 Lah 1925 — *Lah I.* Knjiga spominov: Ječe — moja pot — Dan 1914. Ljubljana, 1925.
 Mazzini, эл. публ. — *Mazzini M.* Usoda slovenskega junaka. Режим доступа: <https://siol.net/siol-plus/kolumne/miha-mazzini-usoda-slovenskega-junaka-488210> (дата обращения: 27.02.2020).
 Osa 1906 — Slovan. «Osi» v slovo // Osa. 1906. № 8. S. 32.
 Pavliha 1870a — Dr. V. F. Kljun // Pavliha. 1870. № 1. S. 1.
 Pavliha 1870b — Pavliha // Pavliha. 1870. № 1. S. 2.
 Pirjevec 1925 — *Pirjevec A.* Dežman Karel // Slovenski biografski leksikon. Ljubljana, 1925. № 1.
 Pogačnik 1977 — *Pogačnik J.* Martin Krpan in Kanjoš Macedonović // Jezik in slovstvo. 1977. № 22/6.
 Šmitek 2012 — *Šmitek Z.* Poetika in logika slovenskih mitov. Ključi kraljestva. Ljubljana, 2012.
 Sršeni 1871 — Pesem «Sršenov» // Sršeni. 1871. № 1. S. 2.



Аурика
МЕЙМРЕ

**ЗООМОРФЫ
В ЭСТОНСКОЙ КАРИКАТУРЕ
МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА***

* Настоящая статья подготовлена при поддержке Фонда европейского регионального развития Европейского Союза (Центр исследования эстонских штудий – TAU-16078).

Трудно переоценить роль животных и их изображений в любой национальной культуре. Кажется, нет народа, у которого какое-либо животное не занимало бы важного места в фольклоре, мифологии и изобразительном искусстве. Не является исключением и эстонская культура. Можно упомянуть анималистику в визуальных искусствах, где один из самых ярких примеров — скульптура Яана Коорта «Косуля» (1929), украшающая Старый Таллин; есть животные в эстонской геральдике, начиная с государственного герба и герба города Таллина, на которых шагают три льва, представленные ранее и на гербе Эстляндской губернии, и кончая гербами и знаками разных эстонских уездов и городов, где встречаются, например, медведи (Пярнуский уезд, Вяндра, Халинга, Отепяэ и др.), волки, рыси, муравьи, всевозможные рыбы и птицы. Как в фольклоре многих народов, любимейшие герои эстонских народных сказок — лиса, заяц, волк и медведь. Множество зооморфных названий присутствует в эстонской топонимике. Распространены наименования животного мира и в эстонских фамилиях.

Учитывая соседство Эстонии и России и нашу общую, сложную и многострадальную историю, в том числе в период так называемой первой Эстонской Республики с 1918 по 1940 г., гипотетически можно заявить, что карикатур, посвященных России (Советскому Союзу) и россиянам (русским), в эстонской печати должно быть много. В действительности просмотр наиболее популярных в то время сатирических журналов («Мейе Матс», «Вана мейе Матс» и др.), еженедельных приложений к ежедневным газетам («Кратть», «Эсмаспяэв»), да и самих ежедневных газет («Пяэвалехт», «Ваба маа» и др.) выявил относительно мало интересующих нас «русских» карикатур.

Так, например, еженедельное приложение «Кратть» («Домовой-обогатитель») к одной из наиболее популярных в то время газет «Пяэвалехт» («Ежедневная газета»), которое издавалось с 1925 по 1940 г., насчитывает 132 карикатуры на русских и СССР (всего было выпущено 753 номера — соответственно, карикатура русской / российской тематики публиковалась в среднем раз в полтора месяца). При этом «русские» карикатуры в «Кратть» были посвящены российской внешней политике (военные конфликты в Азии, гражданская война в Испании, различные переговоры, межгосударственные отношения и пр.), экономической ситуации в России (террор, голод

и т. д.), а также живущим в Эстонии русским (подобных карикатур меньше всего). Другой пример — журнал «Мейе Матс», издававшийся регулярно в 1919–1922 гг. В вышедших за это время 146 номерах нами выявлено 107 карикатур на русские темы, то есть они появлялись в среднем чуть ли не в каждом номере. На примере этих двух наиболее популярных юмористических изданий можно сказать, что «русский» мотив в эстонской карикатуре был более востребован в начальный период становления республики. Напомню, что с конца 1918 до начала 1920 г. Эстония и РСФСР вели друг с другом военные действия (так называемая Освободительная война, одна из составляющих российской Гражданской войны). На территории Эстонии, провозглашенной суверенной республикой 24 февраля 1918 г., находились штаб и части белой Северо-Западной армии (СЗА; как бы она ни называлась на разных этапах своего существования), которая также сражалась против большевистской России. Поэтому неудивительно, что в период войны (даже не весь) и первые послевоенные годы в эстонской карикатуре было сравнительно больше произведений на «русские» темы, чем в последующее мирное время. Это карикатуры на Красную армию, на жизнь в Советской России, на руководителей РСФСР — но вместе с тем на СЗА, на генералов и руководителей Белого движения, а также на местных русских и тех, кто был с ними связан¹.

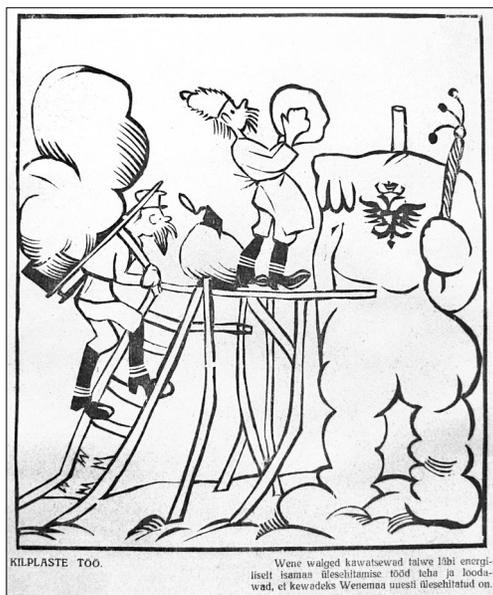
Говоря о частотности использования зооморфных и антропоморфных образов в эстонской карикатуре в связи с интересующей нас тематикой, можно отметить, что первые количественно значительно уступают вторым. Так, например, в упомянутом журнале «Мейе Матс» («Наш Матс») за 1919–1922 гг. из 107 «русских» карикатур зооморфные образы содержат только 23 (в 1921–1922 гг. опубликовано всего три зооморфных «русских» карикатуры). В другом журнале того же периода, «Вана мейе Матс» («Старый наш Матс»), из опубликованных в 1919 г. 48 карикатур, связанных с Россией и русскими, зооморфные образы содержались в десяти (медведь — 5, двуглавый орел — 2, собака, паук, сойка — по одной). В 1920 г. среди 22 тематических карикатур не было ни одной зооморфной репрезентации русских или России. В уже упомянутом приложении «Кратъ» (1925–1940) к газете «Пяэвалехт» из 132 тематических карикатур 35 были зооморфными.

¹ Более подробно об этом: [Меймре 2019].

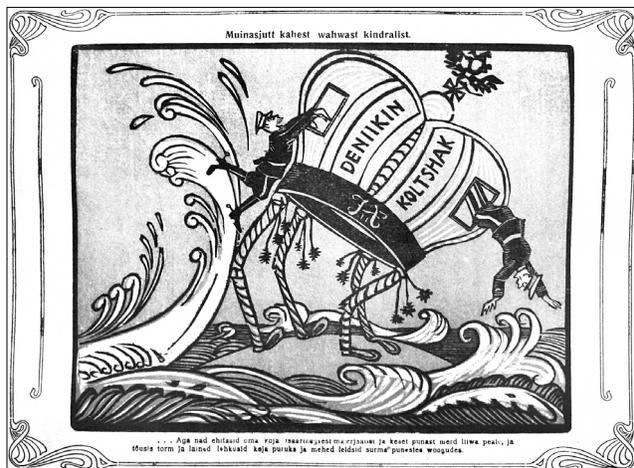
Наиболее частотный зооморфный карикатурный образ русских и / или России — образ медведя, что неудивительно, поскольку он является самым известным, древним и наиболее распространенным воплощением России и русского народа. При этом «русский медведь» может символизировать как власть, так и собирательный образ россиян / русских. Следующие по частотности после «медвежьего» образа символы России — двуглавые орлы и вши. Однако они присутствовали в эстонской карикатуре лишь в начальный период суверенитета Эстонии — в 1919–1920 гг.

В сатирических изображениях встречаются два вида геральдических орлов. Одноглавый — эмблема прибалтийских немцев и имперской Германии — в 1930-е гг. символизировал гитлеровскую Германию. Двуглавый, как правило, символизировал Белое движение и руководителей СЗА, а в мирное время — строителей новой, свободной от большевиков страны, то есть монархистов, продолжавших борьбу против большевистской России.

Двуглавый орел в эстонской карикатуре чаще является знаком, графическим гербовым изображением, а не птицей как таковой (ил. 1–2).



Ил. 1. Карикатура «Сизифов труд»
(Мейе Марс. 1921. № 2).



Ил. 2. Карикатура «Сказка о двух генералах»
(Мейе Матс. 1920. № 49).

Этому знаку, как правило, сопутствуют другие традиционные символы царской, самодержавной власти: бич-тройчатка, царская корона, шапка Мономаха. Отмечу, что подобные орлы остались за пределами наших подсчетов.

Однако встречается и собственно птичий образ двуглавого орла.

На первой карикатуре (ил. 3) видим гнезда с надписями «советская власть», «правительство Колчака», «правительство Северо-Западной России», «сибирское правительство»; но, глядя на них, приунывший, лишенный короны белый двуглавый орел думает: «Гнезда они мне множество приготовили, а я все без крова».

Центральной фигурой второй карикатуры (ил. 4) является мамонт (еще один редкий зооморфный «русский» образ), который символизирует свалившегося в вырытую красными яму адмирала Колчака. Над погибающим мамонтом / Колчаком летит двуглавый орел, готовый то ли клевать его, то ли схватиться за него когтями и попытаться помочь животному освободиться (карикатура появилась в пору, когда Колчак был арестован), то есть его судьба еще неизвестна. В данном случае примечательна «анимализация» конкретного человека — в эстонской карикатуре подобное изображение «чужих» или «врагов» встречается редко. Анимализированные образы чаще бывают обобщенными — например, воплощают советский народ, участников СЗА, прибалтийских немцев и т. п.



Ил. 3. Карикатура «Русский орел»
(Meie Marc. 1919. № 28).

Wene kull: „Pesi on nad mulle palju walmistanud — kuid siiski olen ma ilma pea-warjuta!“



Ил. 4. Карикатура «Так исчезают
всеобщая краса и честь»
(Meie Marc. 1920. № 49).

Еще один анимализированный образ видим в незаглавленной карикатуре журнала «Старый наш Матс» от 14 ноября 1919 г. (ил. 5). Центральный персонаж композиции — советский лидер Л. Д. Троцкий, держащий над головой яблоко раздора с надписью «власть». Его окружают злые, оскалившиеся, лающие, облизывающиеся собаки — Колчак, Деникин, Юденич и Бермондт (ошибочно названный на рисунке Вермондтом), продолжающие борьбу за освобождение России от большевиков.



Ил. 5. Карикатура
из журнала «Вана мейе Матс». 1919. № 44.

Среди «орлиных» карикатур военного времени в одном случае (ил. 6) представлен двуглавый орел, символизирующий Советскую Россию.

Карикатура появилась летом 1919 г., когда началась летняя кампания Прибалтийского ландесвера против Эстонской Республики. Внизу рисунка изображен разбитый, затоптанный двуглавый орел с головами Троцкого и Ленина, что символизирует победу Эстонской армии над Красной армией, красной Россией. Сверху нападает одноглавый орел ландесвера, которому бравый эстонский воин говорит: «Подлетай!.. Раз я сразил этого двуглавого красного хищного



Ил. 6. Карикатура «Хищные орлы»
(Мейе Марс. 1919. № 18).

орла, то и твои перья, перья стервятника с тупым клювом, тоже пообщиплю».

Еще один распространенный в 1919–1920 гг. карикатурный аллегорический образ русских — вши. Он обусловлен, главным образом, тем, что в сознании эстонцев русские долгое время считались людьми неряшливыми, не соблюдавшими личную гигиену, имевшими вшей. Кроме того, эстонцы боялись сыпного тифа, эпидемия которого в РСФСР вспыхнула летом 1919 г., а среди русских беженцев и в отступивших к эстонской границе подразделениях СЗА тиф к декабрю 1919 г. принял характер эпидемии. Как известно, разносчиками этой болезни являются именно вши, активную борьбу с которыми на территории Эстонии местные власти начали лишь после подписания 2 февраля 1920 г. Тартуского мирного договора между РСФСР и Эстонской Республикой. Именно в первой половине 1920 г. вши — наиболее часто встречающийся зооморфный образ русских: имеется пять подобных карикатур, в то время как другие зооморфные образы встречаются максимум по одному разу.

Единственная более ранняя карикатура с вшами относится к лету 1919 г. и изображает непрекращающийся поток беженцев из Советской России (ил. 7). Подпись к рисунку — мысли эстонского крестьянина: «Думал, что освобожусь от этих паразитов, но они опять возвращаются. Видимо, им нравится сидеть на нашей шее».



Ил. 7. Карикатура «Паразиты»
(Мейе Матс. 1919. № 23).

На другой карикатуре, «Наследство русака» (ил. 8), непосредственно связанной с военнотружущими СЗА, покидающими Эстонию ради других белых фронтов, изображены подвыпивший боец и эстонец, у которого от ужаса волосы встали дыбом. При этом северозападник (с характерными для русских ошибками в эстонском языке) говорит: «Ну, эстонец, моя теперь уехать к Деникину капуста кусать. Но, поскольку ты *хороший человек*² был и мне *картошка* и квартира давать, то я оставлю своих животных тебе *на здоровье!*»

² Здесь и далее в цитатах курсивом выделены слова, которые в эстонском оригинале приведены на русском языке.



Ил. 8. Карикатура «Наследство русака»
(Мейе Марс. 1920. № 50).

Уже отмечалось, что наиболее распространенным зооморфным воплощением русских в эстонских сатирических рисунках был медведь. Карикатурный образ медведя периода Освободительной войны (1918–1920) мог символизировать как Советскую Россию, так и Россию «белую», борющуюся против большевиков. Характерен диптих «Благодарность медведя. Занаровская сказка Юденича и Родзянко», опубликованный в июле 1919 года (ил. 9–10).

На первом рисунке изображен несчастный, нуждающийся в помощи медведь. На подмогу ему идет эстонец, который вытаскивает медведя из вырытой «краснокожими» западни. Скорее всего, обыгрывалась летняя кампания СЗА на направлении Гатчина — Ямбург, где к началу июля Красной армии удалось перехватить инициативу, что, в свою очередь, могло стать серьезной угрозой для Эстонии. Поэтому 12 июля 1919 г. командир эстонской Первой дивизии генерал-майор А. Тыниссон сообщил главнокомандующему Й. Лайдонеру, что русской белой армии необходимо оказать срочную помощь и переправить с территории Латвии на Нарвский фронт дополнительные силы эстонской армии³. На втором рисунке «диптиха» представлен спасенный и поправившийся грозный враг, готовый теперь, как написано в комментарии к рисунку, «вцепиться в горло» эстонцам.

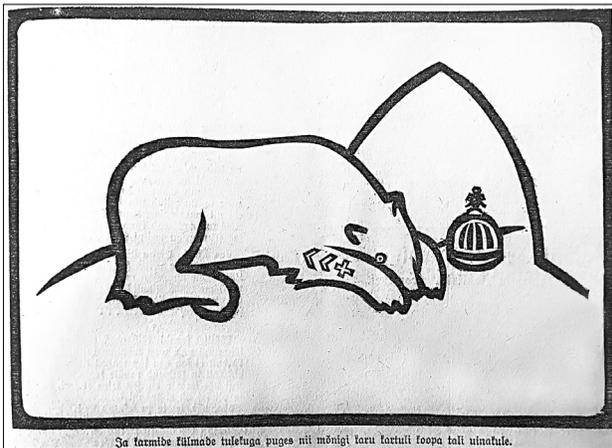
³ См. об этом: [Розенталь 2012: 260–261].



Ил. 9-10. Карикатура «Медвежья благодарность». Занаровская сказка Юденича и Родзянко» (Мейе Матс. 1919. № 22).



Своего рода окончание этой «медвежьей сказки» видим в рождественском альбоме журнала «Вана мейе Матс» (ил. 11), где белый медведь с шевроном СЗА на лапе изображен в зимней спячке (это единственный рисунок, где присутствует образ медвежьей берлоги). Текст под карикатурой гласит, что с наступлением зимних морозов часть «медведей» перешла на эстонскую территорию, но и в период зимней спячки они продолжают мечтать о своей «белой» России, которая обозначена на рисунке царской короной, находящейся за пределами берлоги (в данном случае — Эстонии).



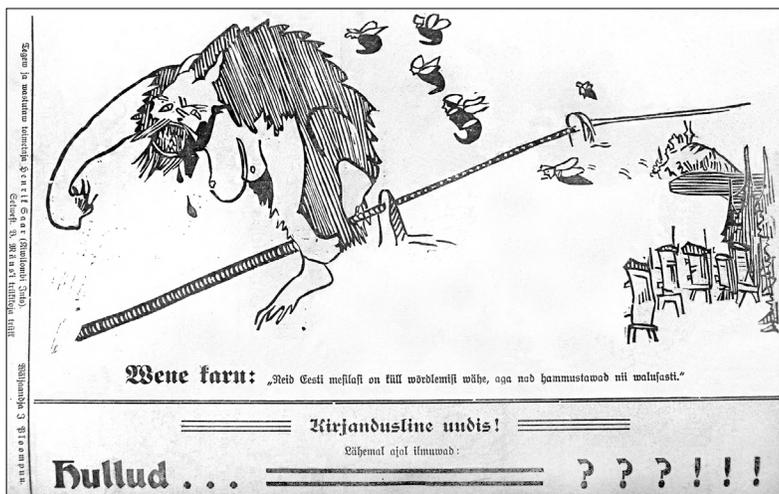
Ил. 11. Карикатура из журнала «Вана мейе Матс». 1919. № 48–50.

В одном случае (ил. 12) «белый» северо-западный медведь изображен в классическом английском жанре «медвежьей комедии»: поводырь, он же генерал Юденич, ведет за собой увенчанного царской короной медведя на красный Петроград.

В период войны «медвежья» репрезентация красной России сочеталась с характерным мотивом конфликта медведя с пчелами. Первая карикатура подобного рода (ил. 13) появилась в июне 1919 г. вслед за рапортом генерала Лайдонера в Эстонском Учредительном собрании о том, что конец войне с большевиками на территории Эстонии наступил 30 мая 1919 г. — после освобождения эстонцами Пскова от красных и передачи его СЗА. На рисунке изображен убегающий в сторону границы возмущенный русский медведь: «Этих эстонских пчел относительно мало, но они так больно кусаются».



Ил. 12. Карикатура «Северо-западный укротитель медведя» (Одамэс. 1919. № 10).



Ил. 13. Карикатура «Русский медведь» (Вана мейе Матс. 1919. № 20–21).

Другая карикатура (ил. 14) посвящена военным событиям под Нарвой в декабре 1919 г., когда во время переговоров о мире между Эстонией и РСФСР Красная армия предприняла новую попытку занять город Нарву. На рисунке видим запутавшегося в пограничной колючей проволоке медведя, который не вынес болезненных пчелиных укусов (контратак эстонской армии).



Ил. 14. Карикатура «Фиаско красного медведя» (Мейе Матс. 1920. № 46).

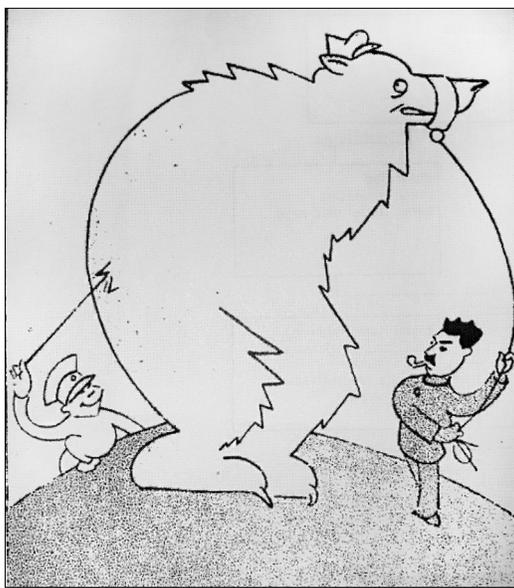
Мотив столкновения медведя с пчелой реализован и в карикатуре, посвященной одному из русско-японских пограничных конфликтов 1930-х гг. (ил. 15). Здесь видим реакцию карикатуриста на инцидент у озера Хасан в июле 1938 г., когда маршал В. К. Блюхер самовольно передвинул линию границы ближе к противнику, что послужило началом военных действий, не приведших в итоге ни к какому территориальному успеху. На рисунке советский медведь пытается поудобнее усесться на чужую сопку, которую защищает японская пчела. Поскольку реальный конфликт в то время еще не был разрешен, на карикатуре результат столкновения медведя с пчелой тоже «висит в воздухе».



Ил. 15. Карикатура «Русско-японский конфликт»
(Кратть. 1938. № 30).

Среди «медвежьих» образов в эстонской карикатуре наиболее часто используется тип порабощенного зверя. Существует несколько его модификаций: 1. Окольцованный медведь. 2. Медведь на цепи / на привязи / закованный. 3. Медведь в наморднике. Тематически подобные рисунки могли быть связаны как с внутренней, так и с внешней политикой СССР. Приведем лишь один пример, который позволяет судить о сложившейся к середине 1935 г. внутри- и внешнеполитической ситуации.

Как известно, в первой половине 1935 г. в советско-японской приграничной зоне было зафиксировано около ста разного рода провокаций со стороны японцев. В самом СССР в тот период шел «тихий террор», как это явление называлось в эстонских газетах [см.: *Stalini võitlus* 1935], — борьба против старых партийных кадров, и не только. Соответственно, на карикатуре (ил. 16) изображен пытающийся укротить медведя (свой народ) Сталин. При этом вождь думает: «Не могу ему морду развязать, загрызет меня с японцами вместе»; в то же время на карикатуре присутствует маленький, похожий на мартышку японец, тычущий зверя сзади палкой.



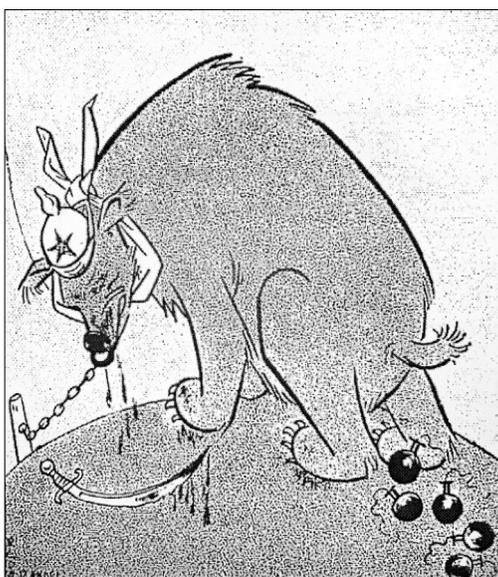
Ил. 16. Карикатура «Россия и Япония»
(Кратзь. 1935. № 27).

Медведи, олицетворяющие поработенный Сталиным и его политикой советский народ, стали появляться в эстонской карикатуре начиная с 1930 г., после XVI съезда ВКП(б). Существенным «стимулом» для художников стала итоговая речь Сталина, призвавшего продолжать борьбу против правой оппозиции. На рисунке (ил. 17) видим, как маленький Сталин запирает на замок пасть большого медведя.

На карикатуре 1937 г. (ил. 18) медведь уже крепко прикован, он истекает кровью и еле стоит на ногах, рядом с ним лежит окровавленная сабля, сзади него — пушечные ядра. В эстонских газетах постоянно публиковалась информация о проводившихся в СССР «чистках», и появление этой карикатуры совпадает по времени с недавним расстрелом восьми высокопоставленных военных: М. Н. Тухачевского, И. Э. Якира, И. П. Уборевича и др. (отсюда военные атрибуты). Следует отметить, что это была последняя карикатура, изображавшая советский террор. Вообще карикатур на СССР в конце 1930-х гг. стало появляться все меньше (это касается и внешнеполитических тем).

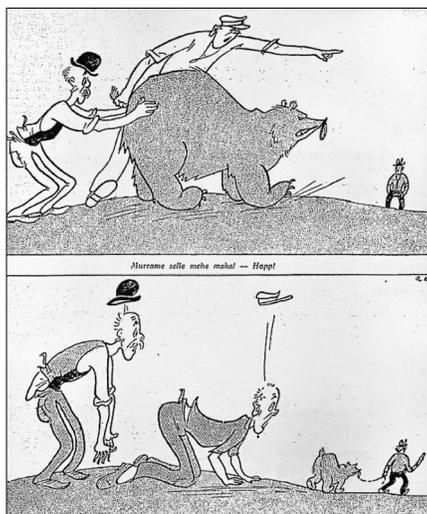


Ил. 17. Карикатура «Съезд компартии»
(Кратть. 1930. № 28).



Ил. 18. Карикатура «Больной красный медведь»
(Кратть. 1937. № 22).

По мере того как цензура в Эстонии ужесточалась, художники переходили на эзопов язык: с одной стороны, карикатура была текстом общепонятным, с другой стороны, у нее неизменно был подтекст, доступный далеко не всем. Особенно актуальной подобная стратегия стала после утверждения 19 апреля 1938 г. нового Закона о печати Эстонской Республики. Его параграф 16 включал список из четырнадцати пунктов, перечислявших запретные темы и способы их выражения. Например, четвертый пункт гласил, что нельзя печатать статьи или изображения, которые могут нарушить общественный порядок. Пункт восьмой запрещал публикацию любых материалов, способных усложнить внешнеполитические отношения. Можно сказать, что после появления этого закона политическая карикатура, по сути, исчезла со страниц эстонской периодической печати. Особенно немислимыми были рисунки, откликавшиеся на какие-либо события в Германии и в СССР. Узнаваемые изображения вождей (даже символические) исчезли со страниц газет и журналов еще раньше. Их место заняли бытовые карикатуры, а также такие, которые можно было понять лишь с учетом подтекста. Например, в конце августа 1939 г. в «Краттъ» появилась неозаглавленная «медвежья» карикатура-диптих (ил. 19), которая на первый взгляд носит сугубо бытовой характер, но в действительности является реакцией на подписание пакта Молотова — Риббентропа.



Ил. 19. Карикатура из еженедельника «Краттъ». 1939. № 32.

На первом рисунке два эстонских мужика пытаются натравить окольцованного медведя на стоящего в стороне мужчину. На втором рисунке оказывается, что, к их огромному удивлению, вместо того чтобы напасть, медведь подружился с потенциальной «жертвой» и позволил ей спокойно увести себя на привязи. Скорее всего, подразумевается крушение наивных надежд эстонцев (да и не только их) на то, что можно жить в доверительных, добрососедских отношениях с СССР. На деле «добрый» сосед со спокойной душой предаёт прежних друзей, ведя за их спиной переговоры об их будущем.

Последняя «русско-медвежья» карикатура в эстонской периодике межвоенного периода появилась во время советско-финской войны (1939–1940). В то время вся предназначавшаяся к публикации внешнеполитическая информация контролировалась соответствующими органами, отчасти ими и составлялась. Добывать адекватные сведения о советско-финской войне становилось все труднее и труднее, в результате циркулировало множество слухов — говорилось о сражениях в карельских лесах, но никакой конкретики не было. Эта ситуация, скорее всего, и отразилась в карикатуре под названием «В лесу охотились на медведя» (ил. 20).



Ил. 20. Карикатура «В лесу охотились на медведя»
(Кратть. 1940. № 1).

На первый взгляд перед нами сугубо «бытовой» сюжет: мужики с дубинками гоняют медведя по лесу. Подпись к рисунку гласит: «Беда с этими людьми! Они постоянно нуждаются в новых сенсациях.

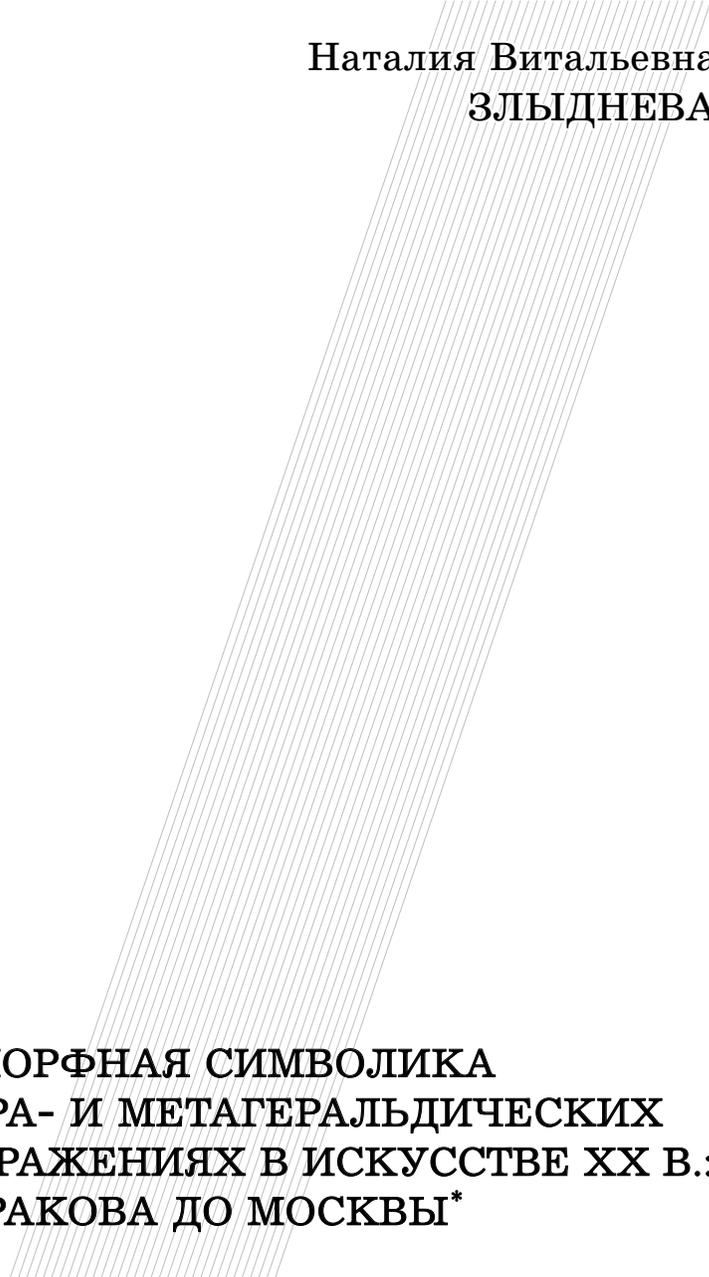
Охота на людей, видимо, уже никого не интересует!» На самом деле карикатура информировала о положении на фронте: к концу декабря 1939 г. финской армии удалось приостановить наступление советских войск. Соответственно, мужики (финны) на заднем плане имели все основания прыгать от радости, а медведь — благоразумно их сторониться.

В заключение еще раз подчеркнем, что образ медведя был наиболее распространенной в эстонской карикатуристике 1920-х — 1930-х гг. зооморфной репрезентацией «русскости» (около 20% от общего количества соответствующих карикатур). На втором месте — образ «вшей», представленный лишь в сатирических рисунках 1919–1920 гг. Третий по частотности зооморфный образ — двуглавый орел в виде птицы (гербовая эмблема нами не учитывалась). Единожды или дважды встречаются следующие зооморфные изображения русских: обезьяна, собака, мамонт, кит и корова. Среди орнитоморфных репрезентаций использовались изображения вороны, сороки, кукушки, лебедя (а также птицы неопределенной породы).

Хотя на первый взгляд зооморфных карикатур на русских, россиян, СССР и Белое движение было довольно много, они в количественном отношении заметно уступают антропоморфным образам — соотношение здесь примерно 1:5 или 1:6. Зато по сравнению с карикатурами, посвященными другим народам, репрезентации русских в виде животных или птиц не только более частотны, но и более разнообразны. Репрезентации иных стран и этносов были вполне традиционными: например, Франция изображалась в образе галльского петуха, Индия — в образе слона, Испания — в образе быка и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

- Меймре 2019 — Меймре А. Парадигма «другого», «чужого» и «врага» в периодической печати // Парадигма «свои» — «чужие» в культурах Эстонии. М., 2019.
- Розенталь 2012 — Розенталь Р. Северо-западная армия: хроника побед и поражений. Таллин, 2012.
- Stalini võitlus 1935 — Stalini võitlus «vana kaardiväega» // Päevaleht. № 174. 26.06.1935.



Наталия Витальевна
ЗЛЫДНЕВА

**ЗООМОРФНАЯ СИМВОЛИКА
В ПАРА- И МЕТАГЕРАЛЬДИЧЕСКИХ
ИЗОБРАЖЕНИЯХ В ИСКУССТВЕ XX В.:
ОТ КРАКОВА ДО МОСКВЫ***

* Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 18-512-23002 в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья».

Предметом настоящей статьи являются риторика и семантика репрезентаций национальной символики. Мы рассмотрим эту ситуацию на двух далеко отстоящих друг от друга в политико-географическом и историко-художественном отношениях примерах, представляющих две разные модели репрезентаций. Первая модель представлена фрагментами архитектурного декора Кракова первой трети XX в., а вторая — творчеством двух русских художников-нон-конформистов конца 1980-х — начала 2000-х гг. Первая модель показывает механизм замещения традиционных символов с сохранением кода: их наложение на прежнюю матрицу, тем самым сохраняющую семантическое ядро изображения; вторая — переосмысление этих символов, инверсивный сдвиг смыслов в новом контексте. Под символами имеются в виду геральдическая традиция, а также знаки национального менталитета и государственной власти. Отрицательное семантическое пространство (минус-сообщение) в обоих случаях построено на изображениях в зооморфном коде и отсылает к архаическим стереотипам культуры.

Первый пример — маскароны 1900-х — 1930-х гг. в Кракове, которые представляют собой рельефные вставки над порталами жилых и общественных зданий. Термином «маскарон» (первоначально — от слова «большая маска») обозначают особого типа архитектурный декор, часто имеющий вид человеческой или звериной головы-маски, геральдических знаков и христианских символов, растительной композиции. Маскароны распространились в городской архитектуре всей Европы начиная с эпохи Возрождения, но особенную популярность приобрели на рубеже XIX–XX вв. В архитектуре Петербурга и Москвы, а также многих уездных русских городов маскароны представлены достаточно широко [см.: Скочиллов 2019; Проект, эл. публ.]. В эпоху модерна наиболее излюбленными здесь стали антропоморфные (на темы античной мифологии) и вегетативные (аканфы) мотивы, морская тема (волны, раковины), зооморфные символы. По большей части все они — наследие классицизма, реже — барокко, выступая их трансформацией в духе идей и стилистики символизма¹.

¹ Об архитектуре в связи с поэтикой символизма: [Нащокина 2012].

Широкое распространение получили маскароны и в польском искусстве, особенно в Кракове, где в них отразилась преемственность стиля от Ренессанса до модернизма. Краковские маскароны отличаются от своих московских и петербургских аналогов и обладают ярким своеобразием на общеевропейском фоне, и прежде всего тем, что отражают особую локализацию города. Краков можно рассматривать как пространство, манифестирующее разного рода пограничья в истории и культуре — как Польши, так и Европы в целом. Здесь на рубеже веков образовалось средоточие многих национальных традиций, языков и исторических пластов: судьбы западных и восточных славян скрестились здесь с судьбами австрийцев, немцев, евреев. На рубеже веков в составе Австро-Венгрии Краков стал западным форпостом славянства в неславянском мире. Да и сама Австро-Венгерская империя аккумулировала в себе разнообразные формы и смыслы пограничья. Пограничные формы художественного творчества краковских мастеров приходили в резонанс с территорией пограничья, формируя уникальный «текст» города как «текст» границы. Принцип пограничья обнаруживается и в семантике краковских маскарон. Их типы и сюжеты разнообразны, а типология обусловлена хронологически. Во времена Ренессанса и барокко, составивших наиболее древний пласт краковской архитектуры, над порталами дворцов, монастырских ворот и церковей располагались фамильные — родовые и региональные — гербы, а также традиционные мотивы христианской иконографии (Распятие, Богородица с младенцем, святые и мученики). Во времена классицизма происходит большая дифференциация: рельефы обогащаются растительным орнаментом, возникают портретные изображения выдающихся деятелей культуры и политики. Наибольшей выразительности краковские маскароны достигают во времена сецессии в конце XIX — начале XX в. Как и в других городах Центральной и Восточной Европы, а также стран Балтии, сецессия задержалась здесь надолго. Ее следы можно заметить в декоре архитектуры межвоенного двадцатилетия вплоть до 1940-х гг., когда отдельные признаки сецессии накладывались на архитектуру позднего конструктивизма, испытавшего влияние немецкого Баухауза. Общехристианская иконография и региональная шляхетская геральдика сменяются вегетативными мотивами, излюбленными в эпоху символизма монстрами (далее эхо романтизированной готики), а также зооморфными изображениями. Мы сосредоточим внимание на последних: головы

и фигурки зверей, птиц, рептилий и фантастических гибридов над порталами домов — наиболее распространенный вид маскарон в Кракове и самый выразительный с точки зрения реализованной в них негативной риторики — замещения как минус-присутствия — традиционной символики.

Изображения животных и птиц на краковских маскаронах основаны на элементах универсальной и низкой, народной мифологии (орлы, драконы, грифоны, медведи и др.). Спецификой их является натурализм пластики и использование цвета благодаря различным материалам — наряду с камнем (песчаником, мрамором, а также имитирующими камень бетоном и гипсом) это раскрашенный фаянс, бронза. Традиционные символы (орлы, львы, олени, змеи) обогащены группой «сниженных» символов (заяц, белка, баран) и экзотической фауной (встречаются львы, слоны, павлины и даже один броненосец) (ил. 1–6).

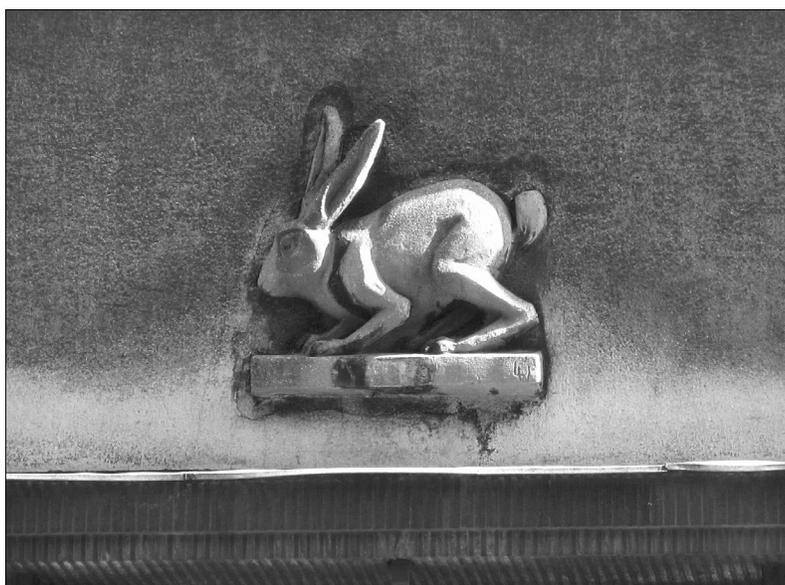


Ил. 1. Маскарон с изображением орла, когтящего змею*.

* Фотографии, представленные в ил. 1–6 и 8–11, сделаны автором статьи.



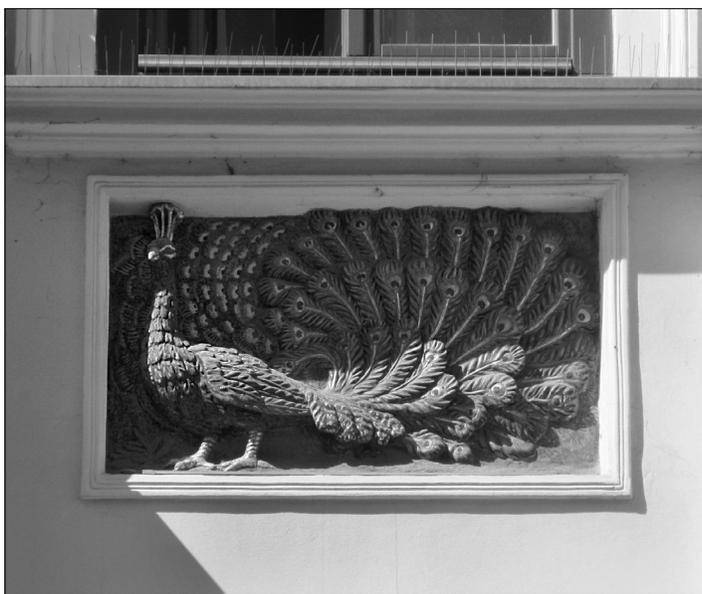
Ил. 2. Маскарон с изображением белки.



Ил. 3. Маскарон с изображением зайца.



Ил. 4. Маскарон с изображением льва.



Ил. 5. Маскарон с изображением павлина.



Ил. 6. Маскарон с изображением броненосца.

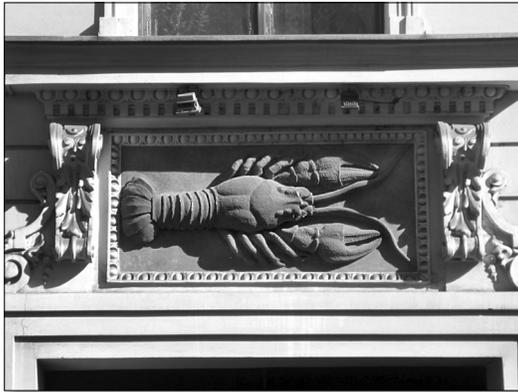
В соответствии с духом эпохи рубежа веков ряд изображений передан в игровом ключе: например, на одном из зданий (по проекту арх. Т. Таловского) красуется музицирующая на мандолине лягушка (ил. 7).



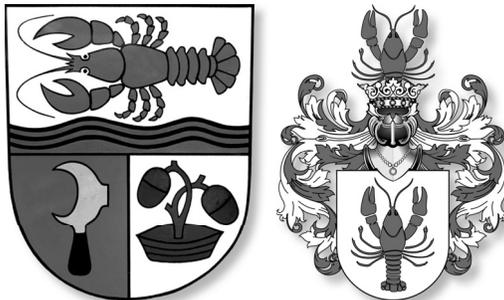
Ил. 7. Маскарон с изображением лягушки.
Фото А. Отрембского².

² Режим доступа: <https://clck.ru/MrPJF> (дата обращения: 07.04.2020).

Обитательница водных низин отмечает собою предысторию возведения здания (построено на месте болота), а инструмент в ее лапках отсылает к одному из первоначальных назначений здания³ (детская музыкальная школа); соединение же персонажа низового мира с одним из символов музыкального наследия образует шуточный оксюморон. Семантика, отражающая цеховую принадлежность обитателей здания, характерна и для других маскаронов, которые увенчивают входы в старинные кофейни и пивные, помещения, где работали брадобреи или врачи, а также учебные заведения. Так, ярко-красный, с натурными деталями рак красуется над входом в питейное заведение (ил. 8–8а).



Ил. 8. Маскарон с изображением рака.



Ил. 8а. Польские гербы с изображением рака⁴.

³ Об истории здания см.: [Kamienica, эл. публ.].

⁴ Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herb_Rak.PNG (дата обращения: 21.03.2020).

Эхо сецессии звучит и в маскаронах на домах межвоенного времени: здесь можно встретить следы древней геральдики — драконов, орлов, но также собак и оленей; их единственное назначение — формально идентифицировать группу собственников (ил. 9).



Ил. 9. Маскарон с изображением дракона.

Дома так и называют до сих пор — «Под белкой», «Под бараном», «Под оленем», «Под лягушкой» и т. п.; такого рода идентификация как бы заменяла родовые гербы. Но еще больше здесь — наследия Средневековья, пропущенного сквозь призму иронического демонизма рубежа веков. Некоторые символы, например, красный рак, отсылают к изображениям на фамильных гербах: повторяется семантика, а часто и композиция. Однако доминирует заложенное в изображении игровое, шутовское начало, отмечающее своей сниженной патетикой пересмотр традиции, грань эпох.

Пограничье краковского «текста» соответствовало гибридности стиля, каковым был символизм в искусстве. Сецессия в ее австро-венгерском изводе была представлена живописью и витражами С. Выспаньского и других художников объединения «Молодой Польши». В творчестве этих мастеров изысканный декоративизм и пастельный колорит перемежались с открытым цветом и наив-

ным реализмом стилизованного примитива. Символизм построен на гетерогенном основании, он многолик в своей образности. Эта гетерогенность проявилась в поэтике маскаронов — стремящейся к веризму и насыщенной символами одновременно. Своеобразной манифестацией пограничья маскаронов стали изображения, соединяющие сразу два внешних угла зданий: сдвоенным фигуркам оленей на одном из краковских общественных зданий вторят два полуобнаженных негра с корзиной фруктов на другом (ил. 10–11).



Ил. 10. Маскарон с изображением оленей.



Ил. 11. Маскарон с изображением негров.

Уместно задаться вопросом, насколько сопряжен этот бестиарий (о котором идет речь *par excellence*) с национальной и государственной символикой Речи Посполитой. Представляется продуктивным рассматривать зооморфные маскароны как символический аналог традиционной геральдики вследствие их месторасположения. Повторим, что эти изображения в эпоху символизма и постсимволизма располагались в тех зонах фасадов, которые традиционно — на сооружениях более раннего времени — занимали геральдические символы: знаки шляхетских родов, региональной, государственной или корпоративной идентификации, то есть они замещали их в этом *месте* архитектурного сооружения. Но что это за *место*? Известно, что текст как связная и многоуровневая система сообщений (будь то литературное произведение или, в более широком смысле, «текст» картины, сонаты, спектакля или даже города и, что в данном случае особенно важно, архитектурного сооружения) обладает рядом более сильных — по сравнению с остальными — частей. Сильной частью вербального, а также музыкального текста, разворачивающегося во времени, являются его начало и завершение, то есть граничные зоны. Что касается пространственных искусств, в данном случае архитектуры как «текста», — сильными следует считать те части сооружения, которые несут на себе основную конструктивную нагрузку: систему опор и перекрытие как залог прочности сооружения, его способности противостоять разрушению / энтропии, а также их проекции на плоскость фасада. Со времен древнеримской архитектуры, замечательным изобретением которой была арка, главным агентом распределения нагрузки на опоры стал замковый камень — тот элемент в самой верхней части арки, который «держал» на себе распор сторон. В качестве конструктивно значимой части замковый камень представлял собой «сильную» часть текста и всегда был зрительно отмечен — выделен размером и формой, наделен символическими (с апотропейной функцией) изображениями. Унаследованная европейской архитектурой Нового времени, арка часто превращалась в портал, который отмечал границу между внешним и внутренним пространством здания, города, мира, а потому был особо значимым элементом сооружения (будь то крепостные ворота, дворец, храм или жилище обывателя). Соответственно, то, что располагалось на месте замкового камня, обретало символический смысл уже по причине маркированности *места*. Именно здесь располагались главные знаки идентификации его владельцев и обитателей. Применительно к рассматриваемому мате-

риалу краковской архитектуры речь идет прежде всего о геральдике шляхетских родов, но позднее она начинает ассоциироваться с национальной и государственной самоидентификацией. Гербы в XX в. почти исчезли, но на их место хлынули маскароны. Последние выполнили роль парагеральдических изображений, то есть сопряженных с геральдикой, но выполняющих роль ее замещения со сниженным статусом — из «логотипа» социальной / национальной общности они превратились в атрибут быта городской среды.

Разумеется, речь идет не о буквальном наследовании семантики репрезентаций, а об общем риторическом укладе изображений, сигналах, посылаемых *местом*, которое хранит память о «крепости» основ — сооружения как такового и его символического прообраза-государства в визуальном выражении. Маскароны Кракова времени европейской сецессии можно рассматривать как модель пространственного замещения символического идентификатора, отмечающего ту или иную цеховую группу, но на глубинном уровне отсылающего к памяти предков. Принцип пограничья, реализованный в стилистике, мотивике, символикe изображений, изоморфен растянувшейся на десятилетия эпохе рубежа веков, самой культуре города на периферии империи, соответствует такого рода риторике замещения. Там, где в Средние века и в эпоху Возрождения были гербы родов и регионов, отражающие складывавшееся национальное самосознание поляков, теперь возникли своего рода палимпсесты «текста» города: посредством начертания нового содержания поверх старой формы в маскаронах проступают знаки прошлого, символы власти и величия. Но теперь уже в сниженном, ироническом модусе, продиктованном рефлексивной и оспаривающей наследие культурой модернизма.

Перейдем теперь ко второй модели. Она основана на формах использования государственных геральдических знаков и символов в живописи и скульптуре московского соц-арта 1980-х — 2000-х гг. Если Краков рубежа веков представлял собой зону преимущественно пространственного пограничья⁵, то Россию конца XX в. уместно рассматривать как зону преимущественно временного пограничья, зону смены вех во всех областях жизни. Работы художников этого направления позднего советского и раннего советского искусства

⁵ Разумеется, и временного тоже — но в том смысле, в каком пограничьем отмечен общеевропейский переход конца XIX — начала XX в. к новой культурной парадигме, то есть специфики собственно Кракова в этом не было.

ныне широко представлены в самых престижных художественных коллекциях Европы и Америки. Мы сосредоточимся на творчестве двух мастеров — Леонида Сокова и Бориса Орлова, в произведениях которых символы власти и национальные стереотипы в образе зверей и птиц обретали новое звучание. Эти художники не позиционировали себя в качестве оппонентов советского режима. Национальный и государственный дискурс зооморфных репрезентаций был тем художественным материалом, на котором выстраивался альтернативный по отношению к позднему соцреализму «язык» изображений. Орлы, медведи и прочие зооморфные носители идей российской государственности в произведениях Сокова и Орлова подвергнуты ироническому переосмыслению, иронической инверсии. Следствием является метатекстуальная трансформация изначального символа и разрушение (= деконструкция) его основ в новом идеологическом контексте, изменение коннотаций — то есть смыслов, которые зрителю предложено «считывать» в сообщении.

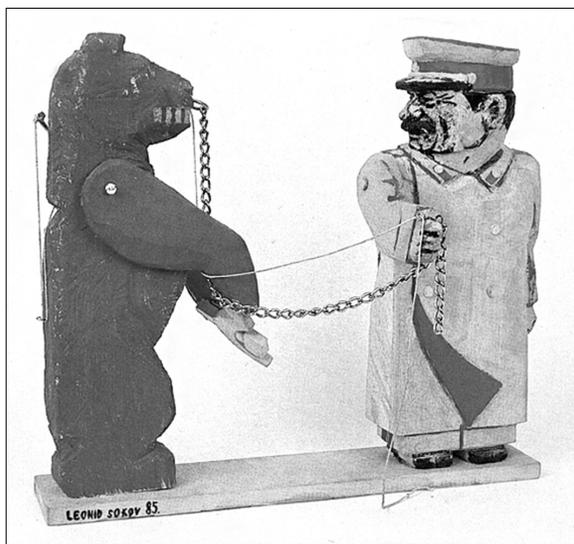
Л. П. Соков (1941–2018) — один из главных представителей соцарта. Изначально — скульптор-анималист. Работы периода соцреализма, по его собственному признанию, являлись попыткой нового осмысления национального мифа. Соков говорил:

...Меня занимает проблема современной мифологии. Для меня, например, интересно проследить, как русский национальный символ Медведь из шаманского амулета превратился в современный символ партии власти «Единая Россия». У каждого сибирского племени был медвежий праздник, который заканчивался поеданием мяса медведя — мяса бога. Слово медведь — имя бога произносить нельзя (так в тексте. — *Н. З.*), поэтому описывается животное, которое ведает медом. А сейчас символом самой многочисленной партии выбран медведь. Почему бы, например, не выбрать слона — сильное, огромное, умное животное. Нет, опять этот медведь. И это в век компьютеров, полетов в космос и на луну, век клонирования и всевозможных технических чудес. Принадлежность к русской культуре толкает меня докапываться до корней всего того, что касается этой культуры [Соков, эл. публ.].

Медведь действительно занимает основное место в иконографии Сокова: в составе парафразов геральдики, а также как самостоятельный персонаж он выступает символическим носителем национальной идентичности. Герой народных сказок, медведь появляется и один, но чаще в содружестве со Сталиным. В комбинированных по технике инсталляциях пара персонажей весело пируют, прогуливаются на веревочке / цепочке (ил. 12–13) или, повернувшись спиной к зрителю, справляют нужду.



Ил. 12. Л. П. Соков. Пир медведя со Сталиным. 1984.
Масло, жезь, дерево⁶.



Ил. 13. Л. П. Соков. Борис и Сталин. 1985.
Масло, дерево, механика⁷.

⁶ Режим доступа: http://www.leonidsokov.org/01_sotsart.html (дата обращения: 21.03.2020).

⁷ Ил. 13–16 — режим доступа: http://www.leonidsokov.org/01_object.htm l (дата обращения: 21.03.2020).

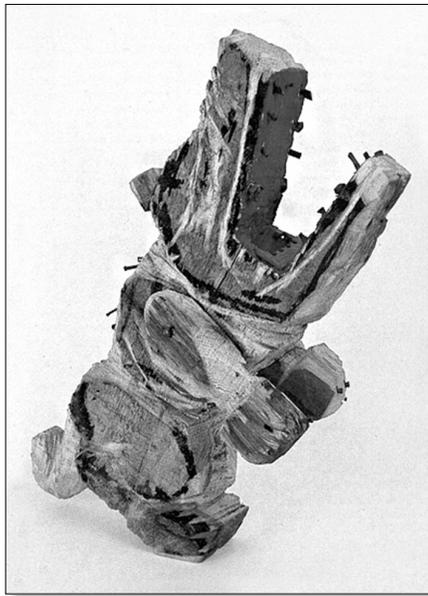
Помещенная в фольклорную среду, одиозная политическая личность трактуется как составляющая национального менталитета. Медведь и другие звери появляются и отдельно, в однозначно идеологическом контексте (ил. 14–16).



Ил. 14. *Л. П. Соков.* Медведь на танке. 1983.
Золото, дерево.



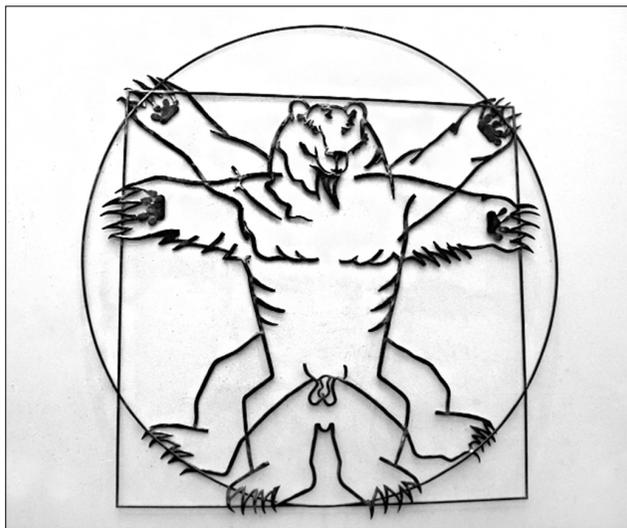
Ил. 15. *Л. П. Соков.* Медведь с молотом и оралом. 1983.
Бронза, золото.



Ил. 16. Л. П. Соков. Кремль и Монстр. 1986.
Масло, дерево.

В инсталляции «Берегись вождей» к изображенной на фанере зубчатой кремлевской стене художник прикрепил мобильные элементы в виде голов лошади, петуха, собаки, кошки и неизменного медведя. Наряду с обыгрыванием народного примитива (помимо стилистики форм скульптор использует грубо обработанное дерево, мотивы языческих идолов, механизмы народной игрушки и пр.), который отсылает к мифологическому первоначалу, национальным корням, мастер пародийно цитирует знаки советской идеологии. В рамках национальных стереотипов эта поэтика описывает традиционное для российского самосознания противостояние Востока и Запада, где Восток занимает сферу *своего*, принимая облик крестьянского ремесла, натуральных (экологических) материалов. Для Сокова важно сохранить в произведении след руки, который превращает процесс создания произведения в своего рода архаический ритуал: так, ковку он предпочитает литью, а на дереве сохраняет грубо обработанную резцом поверхность. В этой «маскулинной» риторике различимы и самостоятельно выработанный «язык» скульптора, и опора на европейскую традицию, заданную еще Ренессансом. Один из медведей

Сокова пародирует «Витрувианского человека» Леонардо, помещая народный «символ» России в контекст канонических пропорций Вселенной (ил. 17).



Ил. 17. Л. П. Соков. Медведь. 2007.
Кованое железо⁸.

Другая работа Сокова цитирует произведение К. Бранкузи, выдающегося зачинателя скульптуры XX в.: «Муза с головой Сталина» перекликается и по композиции, и по авторскому названию с серией Бранкузи «Муза». Отзвук Бранкузи звучит и в другом произведении Сокова — объекте «Медведь в трех частях»: в расколоте по вертикали деревянном чурбане с металлическим клином посередине различимы обобщенные формы «хозяина леса» (ил. 18). Скульптура напоминает сдвоенные композиции французского мастера из серии «Пингвины». Цитирование авангарда свойственно и другим произведениям Сокова: например, «Русский герб с черным квадратом Малевича» представляет двуглавого орла, вместо щита на груди сжимающего в когтях прямоугольную картонку с изображением черного квадрата — знаменитого живописного «манифеста» К. Малевича (ил. 19).

⁸ Ил. 17–19 — режим доступа: http://www.leonidsokov.org/02_object.html (дата обращения: 21.03.2020).



Ил. 18. *Л. П. Соков.* Медведь в трех частях. 2007.
Дерево, железо.



Ил. 19. *Л. П. Соков.* Российский герб
с квадратом Малевича. 2007.
Кованое железо, дерево, масло,
постер, механика.

Сложная комбинация стилизации примитива как маркера *своего*, национального, знака приверженности почве, с одной стороны, и диалога с наследием европейского и русского авангарда — с другой, образует гомогенное целое поэтики Сокова. Мотивы его скульптур-объектов прочитываются не буквально, а опосредованно, как репрезентация национальных символов в форме метаописания стереотипов исторической памяти эпохи социализма и, шире, Российской империи. Сам художник отдавал себе отчет в том, что в «препарированных» им национальных символах он искал мифологические основания культурной традиции:

...these works were the result of my personal dialogue with the well-known literary and visual works of Russian culture, and ideas of modernism. They represent attempts to explore the roots of Russian and Soviet cultural myths⁹ [Sokov, эл. публ.].

Можно в целом согласиться с А. Горенко, утверждавшим, что

...советское для Сокова — лишь верхний плодородный слой, тогда как основные корни его творчества уходят глубже <...> Соков использует в своих работах советские символы и формальные приемы, но они всегда остаются у него лишь средой, театральным задником, никогда не становясь главной темой, объектом насмешки и/или разрушения... [Горенко, эл. публ.].

Между тем нельзя не учитывать и другого: размещение этих символов в новом контексте, который рассчитан на их остранение, взгляд с позиций перестроечного и/или постсоветского исторического опыта, то есть с акцентом на риторике произведения, радикально меняет смыслы самого художественного сообщения. Соединяя в едином пространстве знаки эпох, мастер наделяет их продуктивной амбивалентностью, подвергая переоценке заложенный в зооморфных символах изначальный идеологический посыл.

Другой художник из плеяды советских / российских нонконформистов, на творчестве котором в контексте данной проблематики следует остановиться, — Б. К. Орлов (р. 1941), один из основателей соц-арта в 1980-е гг. По признанию художника, в те годы он назначил себя «главным имперским художником страны». Он писал:

⁹ «...Эти работы были результатом моего личного диалога с известными литературными произведениями и произведениями изобразительного искусства в русской культуре, а также идеями модернизма. Они представляют собой попытку исследовать корни русских и советских культурных мифов» (перевод наш).

Я погружаюсь в аналитизм, исследую архетипы и архимодели искусства, и не только имперского, но и всех репрезентативных явлений в мировом искусстве вплоть до анимистических Тотемов и средневековых гербов <...> Сейчас, как это не раз уже случалось в нашей истории, разорваны культурные связи между прошлым и настоящим. И, как всегда после таких разрывов, сильны фантомные боли [Орлов, эл. публ.].

В борьбе с *фантомными болями* Орлов предпринял акцию замещения-нейтрализации национально-государственной символики. В его репертуаре — многообразные маркеры власти в форме скульптуры / объектов, графики, инсталляций. Главным содержанием его работ является ироническая трактовка разнообразных проявлений имперского стиля, будь то традиционные атрибуты власти Российской империи или Советского Союза, символы милитаристских амбиций и идеологические мифологемы. Среди них элементы гербов, «букеты» и «бюсты» из военных орденов и наборных колодок, инсталляции на темы военной техники (танк / дрель как символ имперских амбиций), метафорические знаковые комплексы (например, падение Икара). По сути, Орлов создает обширный геральдический «текст», повествующий об эпохе в жизни государства, с ее пафосом и крушениями. Главный герой этой своеобразной эпопеи — анонимный носитель имперского сознания. Патологоанатомическое вскрытие стереотипов, на которых построено это сознание, обнажает трагический разлом между патетическими декларациями и зияющей пустотой, которая за ними стоит. Внутренняя антиномия, содержащаяся в метафорах Орлова, неразрешима, но при этом обладает такой энергией, что кажется — исцеление от травматического опыта истории уже близко.

На портале borisorlov.ru объекты-скульптуры и графика автором распределены по группам-сериям. Последовательность не зависит от времени создания; серии объединены в крупные комплексы — «альбомы», причем отдельные вещи иногда попадают в две разные рубрики. В один из таких альбомов под названием «Большой стиль» входит серия, озаглавленная «Тотемы» и предваряемая коротким авторским текстом: «В поисках основ репрезентативных стилей неизбежно упираешься во времена тотемизма. Любая сакральная геральдика насквозь тотемична. Тотем является моделью на все времена». Тотемы Орлова — сакральные покровители-предки — имеют преимущественно зооморфный облик. Основной персонаж — петух с выпяченной грудью, увешанной орденами / медалями, — образ

кичливого вояки. Близок к нему «Филин» с орденами. Здесь и «Птица» в бюстгальтере-мишени и с хищным клювом, напоминающая боевой самолет, одним крылом упершийся в землю, а другим, ярко-красным, победоносно нацеленный на врага (ил. 20–22).



Ил. 20. Б. К. Орлов. Петух. 1994.
Бронза, эмаль¹⁰.



Ил. 21. Б. К. Орлов. Филин. 1979.
Бронза.

¹⁰ Ил. 20–23 — режим доступа: <https://borisorlov.ru/albums/10/works/58> (дата обращения: 22.03.2020).



Ил. 22. Б. К. Орлов. Птица. 1979–1991.
Дерево, эмаль, оргалит.

Здесь и зубастая «Рыба-тотем», чья чешуя — собрание монет. Здесь и «Броненосец» в матросском бушлате, чья широкая грудь напоминает крылья орла, сходства с которым добавляет маленькая остроклювая головка (ил. 23).



Ил. 23. Б. К. Орлов. Броненосец (матрос). 1989.
Дерево, эмаль, металл.

Тотемы Орлова — это признаки памяти, от которых автор стремится освободиться, но которые — как фантомные боли — не дают покоя. Его зооморфные репрезентации государственных символов встраиваются в систему негативного дискурса постсоветской России в ее переходную эпоху.

Итак, мы рассмотрели два совершенно разных случая. В краковских маскаронах рубежа XIX–XX вв. репрезентация национальной и государственной символики в зооморфном коде реализуется «за вычетом», сохраняя статус символа благодаря наследованию места расположения изображения, но снижая его семиотический статус (геральдические значения сменяются декоративно-игровыми семантическими комплексами). Эта модель основана на паратекстуальном осмыслении символа. В творчестве советских / российских мастеров-нонконформистов конца 1980-х — начала 2000-х гг., наоборот, сохраняется семантическая основа, но изменяются смыслы и контекст сообщений в соответствии с метаописательным принципом. Однако важно указать общее. В обоих случаях символические репрезентации в зооморфной форме скорее в той или иной степени отрицают исходный образец — деликатно замещают в Кракове и на разрыв, с горьким сарказмом, в Москве. В обоих случаях имеют место апроприация национально-государственной символики и ироническое снижение образа в условиях сходной транзиторной ситуации в культуре: пространственном (геополитическом) транзите в Польше эпохи конца Австро-Венгерской империи, с одной стороны, и временном (на сломе эпох) в России на рубеже краха советского и возникновения постсоветского общества — с другой. Предложенная нами интерпретация показывает, что варианты трактовки символических образов в зооморфном коде оперируют различными механизмами образования значений, но формируют единый способ трансляции постгеральдической традиции, основанный на той или иной форме отрицания первоначальной схемы. Вливая молодое вино в старые мехи, они генерируют новые смыслы, высвобождают энергию и врачуют раны.

ЛИТЕРАТУРА

Нащокина 2012 — *Нащокина М. В.* Московский модерн. М., 2012.

Орлов, эл. публ. — *Орлов Б.* О соц-арте. Режим доступа: <https://borisorlov.ru/texts/o-soc-arte> (дата обращения: 18.03.2020).

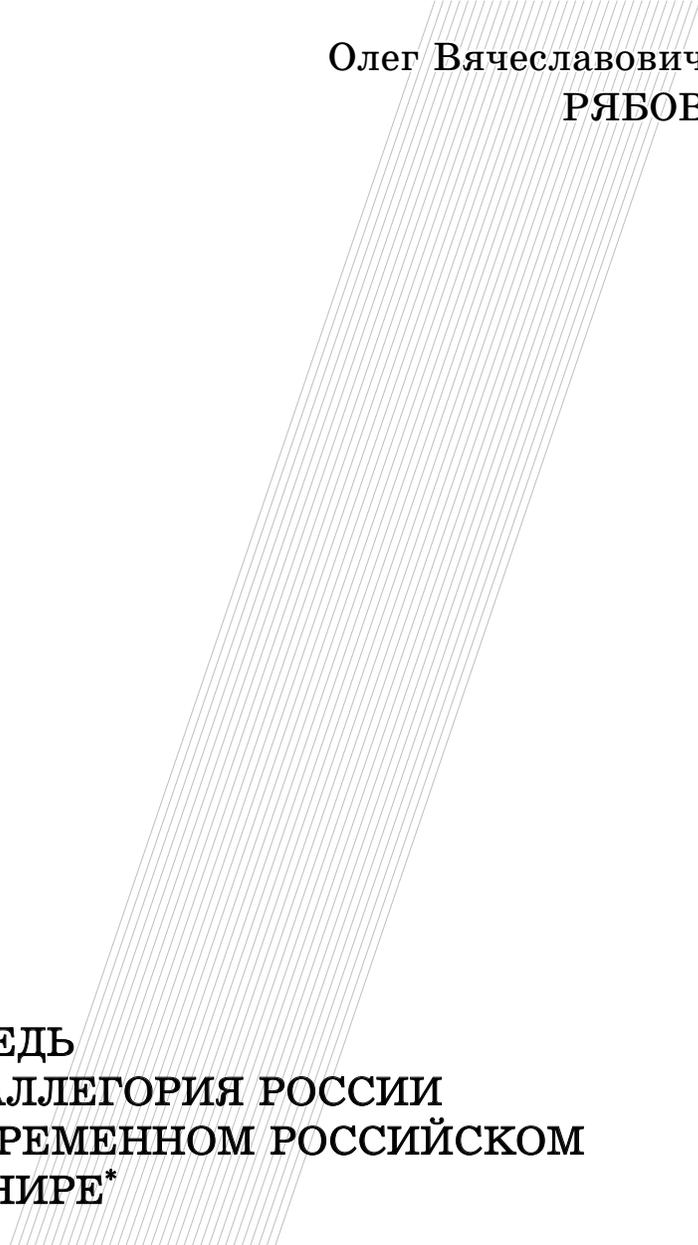
Проект, эл. публ. — Проект «Скрытый город». Режим доступа: <http://mascaron.org> (дата обращения: 22.03.2020).

Скочиллов 2019 — *Скочиллов Б. Б.* Маскароны Петербурга. СПб., 2019.

Соков, эл. публ. — *Соков Л.* Интервью // Артхроника 2009. № 2. Режим доступа: http://www.leonidsokov.org/05_article.html (дата обращения: 19.03.2020).

Kamienica, эл. публ. — Kamienica Pod Śpiewającą Żabą w Krakowie. Режим доступа: https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamienica_Pod_%C5%9A%C5%9Bpiewaj%C4%85c%C4%85_%C5%BBab%C4%85_w_Krakowie#cite_note-CITEREFSo%C5%82tysik201274-2 (дата обращения: 19.03.2020).

Sokov, эл. публ. — *Sokov L.* Artist Statement. Режим доступа: http://www.leonidsokov.org/05_article.html (дата обращения: 19.03.2020).



Олег Вячеславович
РЯБОВ

**МЕДВЕДЬ
КАК АЛЛЕГОРИЯ РОССИИ
В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ
СУВЕНИРЕ***

* Исследование выполнено при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант 19-011-00748 «“Русский медведь” в современной символической политике: российский и западный контексты».

Медведь как аллегория России становится все более заметным персонажем дискурса международных отношений. К этому символу обращаются не только журналисты, но также представители экспертного сообщества, политики и государственные деятели — то есть те, кто готовит внешнеполитические решения, принимает их и проводит в жизнь. Так, доклад Центра европейских исследований В. Мертенса о «русской пропаганде в Европе» (2016) был назван «Медведь в овечьей шкуре» [The Bear 2016], а во время предвыборных теледебатов 2016 г. М. Пенс заявил о существовании якобы древней пословицы «русский медведь никогда не умирает, он лишь впадает в спячку» [см.: Confessore, Flegenheimer 2016].

Образ России как медведя заметен и в риторике представителей России, в том числе в выступлениях российского президента. На встрече Валдайского клуба в октябре 2014 г. В. Путин, говоря о защите интересов России, вспомнил выражение «что позволено Юпитеру — не позволено быку» и заявил, что «медведь ни у кого разрешения спрашивать не будет» и «своей тайги никому не отдаст» [Путин 2014]. В декабре 2014 г., отвечая на вопрос о причинах обострения отношений с Западом, президент вновь сравнил Россию с медведем, который не должен расслабляться, чтобы не потерять зубы и когти и не стать трофеем в виде чучела [см.: Владимир Путин 2014]. Этот образ заметен также во внутривнутриполитическом дискурсе: его используют в политике национальной и региональной идентичности; он становится элементом форматирования картин исторического прошлого; наконец, его привлекают для легитимации и делегитимации власти.

Включение образа России-медведя в политический дискурс происходит и в массовой культуре: в карикатурах, комиксах, демотиваторах, компьютерных играх. В настоящей статье мы рассмотрим, как этот образ наделяется политическими значениями в сувенире. Сувенир — значимая составляющая жизни современного человека, о чем говорят, например, следующие цифры: в 2016 г. в Санкт-Петербурге было около 700 сувенирных магазинов [см.: Михеева 2016]; в том же

году российский рынок сувенирной продукции достиг почти 25 млрд руб. [см.: Пылаева 2018]; в 2011 г. 23,6% потраченных иностранными туристами в США денег приходилось на сувениры и подарки [см.: Decrop, Masset 2014: 32]. Сувенир активно исследуется экономистами, социологами, культурологами, искусствоведами [см.: Swanson, Timothy 2012]. Однако производство сувениров и их потребление — это также вопрос политики.

В первой части статьи речь пойдет о сувенире в целом и способах его включения в политический дискурс. Далее мы охарактеризуем основные этапы превращения медведя в национальную аллегория России. Наконец, рассмотрим, каким образом медведь, помещенный на сувениры, помогает реализации таких форм символической политики, как политика коллективной идентичности, политика памяти, популярная геополитика, легитимация власти. Источниками нашего исследования выступают сувениры, продаваемые в интернет-магазинах, а также в сувенирных лавках Санкт-Петербурга.

СУВЕНИР В СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЛИТИКЕ

Термин «сувенир» можно понимать в узком и широком смыслах. В узком смысле сущностной характеристикой сувенира является связь с туризмом, а основной функцией — сохранение памяти о посещении определенных мест. В широком смысле в объем понятия «сувенир» включают не только «художественные изделия, вещи как память о посещении страны, какого-нибудь места», но и «подарки на память» — такое понимание мы встретим, например, в Словаре Ожегова и Большом толковом словаре русского языка [см.: Сувенир 1998; Сувенир 2019]. Сувенирами принято называть вещи, которые, помимо практической, имеют и признаваемую символическую ценность¹.

Для ответа на вопрос, каким образом сувенир становится инструментом политики, рассмотрим его свойства, отмечаемые в исследовательской литературе.

Сувениры связаны с символическим потреблением; они приобретаются прежде всего не из-за утилитарных свойств, а по причине символического значения. Обладание сувенирами призвано символизировать принадлежность их владельца к определенной группе

¹ Ср.: «...сувениром может стать любой предмет, отсылающий к местности, событию, объекту, наделенный особой значимостью» [Быстрова, Хисматуллин 2009: 21].

индивидов и его/ее отличия от другой группы [см.: Decrop, Masset 2014: 33].

Тем самым сувениры выступают важным элементом социальной коммуникации [см.: Быстрова 2015]. При этом следует принимать во внимание, что эта коммуникация нередко носит межрегиональный или международный характер. Сувенир, таким образом, занимает заметное место в процессах межкультурной коммуникации.

Массовость также может быть названа сущностной характеристикой сувенира. В отличие от различного рода сохраняемых индивидом памятных предметов, имеющих персональное значение, сувенир предназначен для узнавания окружающими, он должен быть легко читаемым [см.: Gordon 1986].

Еще одним признаком сувенира является эмоциональная нагруженность. Сувенир связан с воспоминаниями; по оценке М. Корецкой, он представляет собой телесно организованную мнемотехнику — свидетельство о состоявшемся событии [см.: Корецкая 2008]. Это особенно справедливо в отношении туристического сувенира [см.: Gordon 1986: 139].

Значимая черта сувенира состоит в том, что он вовлекается в конструирование места или события, с ним связанных. В исследованиях туризма было отмечено, что образы страны или города, «продаваемые» туристам, являются продуктами социальной инженерии [см.: Urry 1990; Williams 1998: 183–207]. Одной из составляющих этого «изобретения мест» является «изобретение прошлого», и сувенир используется для создания и распространения той или иной трактовки истории, которая — необходимо это подчеркнуть — влияет на создание социальных иерархий и символических границ.

Тем самым сувенир становится релевантным политике, что, в свою очередь, обуславливает интерес к производству и продвижению сувениров со стороны политических акторов и конкуренцию между ними за интерпретацию социальной реальности при помощи сувенирной продукции.

Нам представляется, что наиболее эвристичным для изучения политического измерения сувенира является фрейм символической политики, которая понимается как деятельность, направленная на производство и продвижение / навязывание определенных способов интерпретации социальной реальности [см.: Малинова 2010]. Мы разделяем данную трактовку, однако при этом хотели бы обратить внимание на еще одну характеристику, отмеченную исследователями.

дователями: символическая политика преследует цель достижения не столько материального ресурса, сколько эмоционального удовлетворения [см.: Dallek 1983; Sharp 2000]. Отмеченные свойства сувенира — эмоциональная нагруженность, использование в символическом потреблении, вовлеченность в социальную коммуникацию, международный характер, массовость и узнаваемость, пластичность и многозначность — позволяют ему выступать эффективным инструментом символической политики, включаясь в такие ее формы, как легитимация власти, политика памяти, политика национальной идентичности, политика региональной идентичности, популярная геополитика.

Таким образом, с одной стороны, производство сувениров — это многомиллиардный бизнес, который, как и любой бизнес, должен учитывать интересы потребителей, выступая чутким барометром общественных настроений. Это означает, что исследование сувениров позволяет выявить значимые черты массовых представлений. С другой стороны, акторы символической политики при помощи сувениров могут влиять на утверждение нужной им интерпретации социальной реальности. Основным актором выступает государство: у него достаточно инструментов для того, чтобы контролировать не только сувенирный бизнес как таковой, но также продвижение и потребление смыслов даже в том случае, когда их производят другие акторы.

МЕДВЕДЬ КАК АЛЛЕГОРИЯ РОССИИ: ЭТАПЫ ИСТОРИИ

Медведь — один из самых заметных представителей фауны, крупнейший хищник Северного полушария, и неудивительно, что он всегда привлекал человека. Вероятно, именно медвежий культ являлся первым в истории человечества [см.: Рыбаков 1994: 108]; среди особенностей животного, которые лежат в основании веры в его исключительность, называют силу, человекоподобие, а также способность засыпать на всю зиму и просыпаться весной [см.: Brunner 2009: 32; Shepard, Sanders 1995: 68; Голан 1993: 93].

Однако при переходе к сельскому хозяйству, и особенно с распространением христианства, отношение к этому языческому божеству изменилось: медведь стал восприниматься как архаичное, опасное и недалекое существо [см.: Bieder 2005: 70]. Средневековые авторы широко использовали образы животных в дидактической

литературе в качестве аллегорий человеческих пороков и добродетелей, и медведю выпала сомнительная честь олицетворять сразу несколько грехов: лень, похоть, гневливость [см.: Rowland 1973: 33; Shepard, Sanders 1995: 136]. Поэтому не приходится удивляться, что медведь нередко символизировал сатану [см.: Bieder 2005: 82; Cohen 2008: 220]. Конечно, он продолжал служить аллегорией силы; однако если лев олицетворял силу умную и благородную, то медведь — глупую и низкую [см.: Bieder 2005: 79, 82]. Кроме того, медведь играл роль орудия Божьего гнева [см.: Shepard, Sanders 1995: 132]. Наконец, он иллюстрировал способность церкви укротить природу при помощи духа, привести язычников к христианству [см.: Shepard, Sanders 1995: 133].

В целом для правильного прочтения семантики образа «русского медведя» принципиально учитывать, что в период становления медвежьей метафоры России, то есть в XVI–XVIII вв., образ медведя в западноевропейских культурах наделялся отрицательными значениями. Отношение к медведям в Европе стало более дружелюбным лишь после того, как почти все они к концу XIX в. были уничтожены [см.: Bieder 2005: 105].

В язычестве восточных славян также существовал культ медведя; специфической является связь сакрализации медведя с культом одного из главных богов языческого пантеона Волоса (Велеса), которая подробно исследована в работах Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова, Б. А. Рыбакова, Б. А. Успенского [см.: Иванов, Топоров 1965: 158–165; Рыбаков 1994: 424–426; Успенский 1982: 85–112]. С христианизацией отношение к медведю меняется — значимость этого образа в языческих верованиях не могла не способствовать борьбе с ним.

Помимо прямых запретов поклонения Волосу-медведю, церковь, как показано Б. А. Успенским, пыталась его трансформировать в культ Николая Угодника. Никола принимает на себя функции покровительства скотоводства, земледелия, охоты и пчеловодства, выступая в качестве хозяина леса [см.: Успенский 1982: 94–110]. Поскольку культ Николы, по сути, заместил прежний культ, медведь в качестве божества стал в значительной степени ненужным (при том, что отдельные элементы поклонения ему продолжали существовать в народной культуре на протяжении столетий).

Подобная замена явилась одним из факторов десакрализации образа; так, из всевидящего и всеслышащего существа, каковым медведь был в волшебных сказках, отражающих древние тотемиче-

ческие воззрения, медведь в фольклоре превращается в недалекое животное, решающее все проблемы с позиции силы. Это, впрочем, не мешало относиться к медведю — со всеми его сильными и слабыми сторонами — с любовью. В произведениях классиков русской литературе (И. А. Крылова, Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.) образ медведя несет преимущественно негативные коннотации; он ассоциируется с грубой силой, ленью, подневольностью, глупостью и выступает, с одной стороны, символом власти, с другой — невежества [см.: Золотов 2000: 103–104].

Показательны первые случаи привлечения медвежьей метафоры в политический дискурс для характеристики власти в России. В письме к А. И. Герцену от 8 декабря 1860 г. М. А. Бакунин объяснял свое согласие в период заточения в Петропавловской крепости написать обращенную к царю «Исповедь» тем, что трудно следовать ригоризму революционной этики, находясь «в четырех стенах, во власти медведя» [Бакунин 1935: 366]. С медведем сравнивается не Россия, а царизм, и адресат, очевидно, понимает, о каком медведе идет речь, — это может свидетельствовать о распространенности такого сравнения в революционных кругах. В целом образ медведя имел амбивалентный характер; едва ли значения, присвоенные медведю в русской культуре, могли способствовать его восприятию в качестве знака коллективной идентичности. Первые изображения России в облике медведя в отечественной визуальной культуре относятся, по всей вероятности, к периоду русско-турецкой войны 1877–1878 гг. На обложку номера журнала «Будильник» (1877) был помещен рисунок медведя с ружьем, путь которого к Стамбулу преграждают два остервенело лающих на него бульдога [см.: Кланг 1877].

Наращение интереса к образу медведя в культуре *fin de siècle* — это общемировая тенденция. В культурах западных стран он из грозного хищника превратился в любимца детей: были созданы ставшие классикой образы медведя в произведениях Р. Киплинга, сердца детей и взрослых завоевывал *Teddy Bear*, который быстро приобрел популярность и в России.

Что касается собственно российских факторов — в культуре Серебряного века получили распространение критика модерности как порождения Запада (с его рационализмом, индивидуализмом, верой в прогресс) и поиск альтернативных оснований цивилизации; при этом для религиозно-философского ренессанса было характерно стремление к национально-культурной самобытности. Разочарова-

ние гуманизмом западной цивилизации, построенной на «слишком человеческих» началах, способствовало, помимо прочего, возрастанию интереса к природе — как в преображенном виде, так и в естественном. В исследовании Дж. Костлоу показано, что в русской литературе этого периода медведя рассматривали как символ связи природы и человека, ему нередко приписывали мистический, загадочный характер [см.: Costlow 2010].

Утверждению медведя как политического символа дала значительный импульс эпоха революции 1905 г. Политизация данного образа происходила под воздействием ряда факторов, среди которых — его популярность и распространенность в российской культуре, усиление влияния западной сатирической графики, где образ медведя давно приобрел статус аллегории России, демократизация политического дискурса, потребовавшая привлечения понятных широкой аудитории образов, появление огромного количества сатирических журналов. Наконец, еще один фактор — революционные события начала XX в., в которые были вовлечены различные ресурсы, в том числе и символический: использование образа медведя стало частью символической борьбы, имевшей целью как делегитимацию власти, так и дискредитацию революции. Хотя семантика медведя как политического символа в тот период носила еще неустойчивый характер, он периодически привлекался как аллегория России. Тенденции использования образа России-медведя усилились в период Первой мировой войны [см.: Lazari, Riabov, Zakowska 2019: 328, 343], однако в целом в российской культуре к началу советской истории случаи привлечения образа медведя в качестве аллегории России были весьма немногочисленны. В СССР этот образ был призван, по преимуществу, иллюстрировать специфику восприятия страны ее западными недоброжелателями [см., напр.: Черепанов 1982: 11]; в качестве аллегории страны в официальном дискурсе он не использовался (подробнее об истории образа России-медведя в отечественной и зарубежных культурах: [Lazari, Riabow, Zakowska 2013]).

Изменение отношения к медведю как национальному символу в России произошло лишь в постсоветский период, прежде всего благодаря вовлечению этого символа во внутреннюю политику. Изображение медведя появилось на логотипе «партии власти» еще в 1999 г. и с тех пор используется в самых разнообразных формах политического брендинга как в процессе легитимации власти, так и для ее делегитимации. Вместе с тем было бы упрощением считать

причиной роста популярности медведя в качестве национального символа только политическую пропаганду. Интерес к этому символу обнаружился существенно раньше — после распада СССР, когда образ медведя был включен в процессы создания постсоветской идентичности, основанной на противопоставлении как советскому периоду, так и западной цивилизации.

Медвежья метафора набирает популярность и во внешнеполитическом дискурсе. Идея миролюбия занимает важное место в национальной мифологии россиян, и образ медведя помогает созданию соответствующей картины международных отношений. Воплощая огромные размеры страны, ее силу, мощь, заставляющую соседей трепетать, медведь в то же время добродушен и миролюбив. Он не хищник по сути, поэтому силовые акции всегда можно сопроводить фразами типа «разбудили мишку», «не надо было дразнить медведя», иллюстрируя вынужденность подобной реакции.

Процессы превращения медведя в национальный символ интенсифицировались в условиях обострения отношений между Россией и Западом после 2014 г. Так, в ходе всероссийского опроса, проведенного РОМИР в сентябре 2015 г., в ответ на вопрос «с какими образами Вы ассоциируете Россию?» 12% респондентов назвали образ медведя (во время аналогичного опроса 2003 г. таковых было лишь 3%) [см.: Образ Родины 2015]. В ноябре 2019 г. был проведен всероссийский опрос (ФОМ, 53 субъекта РФ, 104 населенных пункта, 1500 респондентов; статистическая погрешность не превышает 3,6%). На вопрос «как вы считаете, медведь — это правильный, подходящий символ для России или неправильный, неподходящий?» 65% процентов респондентов ответили утвердительно и лишь 18% — отрицательно (еще 17% не определили свое отношение) [см.: Медведь 2019]. Анализ полученных ответов позволил прийти к выводу, что социальные группы с более высоким уровнем жизни ассоциируют Россию с медведем чаще, чем представители менее обеспеченных социальных групп (высокий доход / низкий доход; жители Москвы / жители городов с населением менее 50 000 человек и др.). При этом чем моложе группа респондентов, тем больше в ней сторонников ассоциирования России с медведем (что позволяет прогнозировать жизнеспособность символа в дальнейшем). Эти изменения в социальных представлениях находят отражение и в массовой культуре.

T-SHIRT ПРОПАГАНДА: МЕДВЕДЬ В СУВЕНИРНОЙ ПРОДУКЦИИ

Рассмотрим, как медведь в качестве аллегии России привлекается в различные формы символической политики, реализуемой при помощи сувенира. Вид сувенира, исследованием которого мы ограничимся, — футболки; нам удалось выявить в общей сложности 174 варианта футболок с изображением медведя, призванного символизировать Россию или ее жителей. У футболки как вида сувенира есть своя специфика. Покупателями данной продукции являются представители особого сегмента потребителей, чьи предпочтения нельзя экстраполировать на общество в целом; вместе с тем, если рассматривать футболки в контексте политической коммуникации, очевидно, что реципиентами содержащейся на них информации являются не только владельцы футболок и их знакомые, но гораздо более широкий круг «зрителей».

Прежде всего остановимся на политике коллективной идентичности — то есть формировании представлений о сообществе, его отличительных характеристиках, основных ценностях и о самом его существовании. В рамках политики национальной идентичности сувениры ассоциируют с медведем Россию или ее граждан, выполняя сигнификативную функцию². Футболки, которые содержат текст «русский медведь», выступают элементом политики этнической идентичности; необходимо отметить, что обнаружить футболки с надписью «российский медведь» нам не удалось³. Привлекается и еще один этнический маркер — связанный со славянской идентичностью; на некоторых футболках, наряду с изображением медведя, размещены такие надписи, как «Здесь хозяева славяне», «Славяне»⁴. Иногда образ медведя встраивается в поэтику неоязычества, допол-

² Нельзя не упомянуть и любопытный случай, когда происходит объединение на одной футболке двух самых популярных аллегорий страны: России-матери и России-медведя. См.: футболка «Медведь — Mother Russia». Режим доступа: <https://www.lamoda.ru/p/mo065emfflk9/clothes-motherrussia-futbolka/> (дата обращения: 14.03.2020).

³ Хотя, как известно, культ медведя популярен у финно-угорских народов или народов Севера-Востока России в не меньшей степени, чем в русской культуре. Характерно, что официальные гербы Карелии и Марий Эл содержат образ медведя.

⁴ Футболка «Хозяева славяне — Медведь». Режим доступа: <https://krsk.au.ru/6637964/> (дата обращения: 14.03.2020); футболка «Славянский Союз». Режим доступа: <https://simvolika-rl.ru/muzhskkiye-futbolki/futbolka-slavyanskiy-soyuz-1717494/> (дата обращения: 14.03.2020).

няясь соответствующими знаками — например, «коловоротом»⁵. Наконец, отметим использование исследуемого образа как маркера региональной идентичности на футболках с надписью «Сибирь»⁶.

Основное качество, с которым исследуемые сувениры ассоциируют Россию и ее жителей, — сила. Существует несколько вариантов футболки с изображением медведя и текстом «Русский значит сильный»⁷ (ил. 1).



Ил. 1.

Медведь символизирует также военную доблесть и во многих сюжетах представлен в форме военнослужащего РФ⁸. Например, на футболке с надписью «Один в поле воин, коли по-русски скроен» сила и мужество как приписываемые русским черты манифестируются через образ свирепого медведя⁹ (ил. 2).

⁵ Футболка «Слава Руси». Режим доступа: <https://lukoyanov.tiu.ru/p344555064-futbolka-slava-rusi.html> (дата обращения: 14.03.2020).

⁶ Футболка «Сибирь». Режим доступа: <https://modnota.ru/catalog-sibir-printbar-futbolki-cts-459706-fut-2-printbar-249ceVq> (дата обращения: 14.03.2020).

⁷ Футболка «Русский медведь». Режим доступа: <http://e-xpedition.ru/podarki/futbolka-russkij-medved-muzhskaya/> (дата обращения: 14.03.2020).

⁸ Футболка ВДВ с девизом «Никто кроме нас». Режим доступа: <https://voenpro.ru/voen-torg/futbolka-nikto-krome-nas-medved> (дата обращения: 14.03.2020).

⁹ Футболка «Один в поле воин». Режим доступа: <https://planetasp.ru/com/org/open/1440?s=Футболка+Один+в+поле+воин+№221> (дата обращения: 14.03.2020).



Ил. 2.

По сравнению с теми медведями, которые были на сувенирной продукции в СССР и отличались, как правило, добродушием, нынешние выглядят гораздо более суровыми¹⁰. Добродушные медведи — с балалайкой, самоваром и матрешкой — встречаются и в наших источниках (в частности, среди продававшихся в период Чемпионата мира по футболу–2018¹¹ (ил. 3)), однако подобные сюжеты — в явном меньшинстве.

То, что в семантике сувенирного медведя выделяется сила, не является случайностью — подобная тенденция зафиксирована в данных соцопросов о том, какой бы жители России хотели видеть свою страну. Результаты опроса, проведенного ВЦИОМ в 2019 г., показывают, что треть россиян в качестве приоритетной глобальной цели страны видит возвращение статуса супердержавы (34%) [см.: Россия

¹⁰ Кстати, и в опросах, проведенных в 2009–2011 гг., российские респонденты отвечали, что медведь, помимо силы, символизирует такие черты России, как добродушие, миролюбие, справедливость [см.: Рябова 2012: 346].

¹¹ Футболка «RUSSIA». Режим доступа: <https://www.alizona.ru/i/4000109381541.html> (дата обращения: 14.03.2020).



Ил. 3.

2019]. В последние два десятилетия этот тренд является достаточно устойчивым. Так, в 2003 г. фонд «Общественное мнение» предлагал респондентам закончить предложение «я бы хотел, чтобы в мире Россию считали...». Почти половина опрошенных (48%) предпочли, чтобы Россию считали «могучей», «непобедимой», «несокрушимой». Далее, с большим отставанием (22%), шло пожелание видеть страну богатой и процветающей. 9% респондентов хотели приобрести образ независимой и самодостаточной державы. Лишь 6% граждан желали бы, чтобы Россию воспринимали как страну «образованную», «культурную», а 3% мечтали о родине «миролюбивой и дружелюбной» [см.: Яковлева 2003]. Очевидно, культ силы, коррелирующий с популярностью образа медведя, выступает частью проводимой с начала 2000-х гг. политики национальной идентичности, которую можно обозначить как «ремаскулинизация России» — она предполагает наделение образа страны маскулинными коннотациями, прежде всего силой, рациональностью и суверенитетом [см.: Riabov, Riabova 2014].

Вновь обратимся к результатам всероссийского опроса ФОМ, проведенного в 2019 г. Отвечая на вопрос «почему вы считаете, что

медведь — это правильный, подходящий символ для России?», респонденты давали следующие объяснения: медведь «большой, сильный, могучий, как наша страна» (33%); «спокойный, долго терпит, но потом отвечает» (7%); «грозный, свирепый, внушает страх» (5%); «умеет постоять за себя, защитник» (4%); «смелый, отважный» (1%); «стойкий, напористый» (1%). То есть медведь в качестве аллегии России приемлем для половины всех респондентов (и для более 80% тех, кому данный символ нравится) потому, что символизирует силу. Причем, как следует из контекста, данное качество приобретает ценность по причине тревожной международной обстановки.

Формирование представлений о «своих» и «чужих» на международной арене при помощи массовой культуры ученые рассматривают во фрейме популярной геополитики. Очевидно, высказывания о России, скажем, Джеймса Бонда оказывают сегодня не меньшее влияние на отношение к ней во всем мире, чем оценки, которые содержатся в работах Х. Макиндера, К. Хаусхофера или С. Хантингтона. В работах таких исследователей, как Дж. Диттмер, К. Доддс, Р. Сондерс, показано, что кинематограф, телесериалы, видеоигры, поп-музыка, комиксы, карикатуры формируют обыденное геополитическое знание, которое выступает значимым фактором современных международных отношений [см.: Dittmer, Dodds 2008; Saunders 2017]. В этот ряд можно поместить и сувенирную продукцию.

Как же выглядят международные отношения, в которых именно такой образ медведя является востребованным? Мир сувенирного медведя — это мир, полный угроз и опасностей. Например, интернет-магазин «Военмаг» предлагает футболку «Ждем санкций», на которой помещен известный демотиватор, популярный в интернете с 2014 г. На нем изображено все то, что делает страну неуязвимой для внешней агрессии: медведь, межконтинентальные ракеты, газовая труба, шапка-ушанка и балалайка¹² (ил. 4).

Другая футболка, предлагаемая тем же магазином, содержит образ грозного медведя, а также (несколько измененные) слова В. Путьина «медведь свою тайгу никому не отдаст»¹³ (ил. 5).

¹² Футболка «Ждем санкций». Режим доступа: <https://voenmag.ru/catalog/futbolki-s-polnotsvetnym-izobrazheniem-nanesennym-kraskoj/futbolka-s-ris-kraskoj-zh-dem-sanktsij-olivkovaya> (дата обращения: 14.03.2020).

¹³ См. также: Футболка «Медведь свою тайгу никому не отдаст». Режим доступа: https://www.kupi-jeans.ru/muzhskaya_odezhda/futbolki/futbolki_s_printami_1/futbolka_muzh_print_medved_svoyu_taygu_nikomu_ne_otdast_siniy/ (дата обращения: 14.03.2020).



Ил. 4.



Ил. 5.

Популярностью пользуется тема Крыма и связанных с ней интернет-мемов: на футболках видим и медведя, защищающего полуостров от любых поползновений недругов, и одного из «вежливых людей», за спиной которого — грозный медведь, и «русского медведя — самого вежливого из медведей»¹⁴, и футболку с надписью «Вежливые люди. Они придут и все исправят», на которой изображен медведь в камуфляже¹⁵ (ил. 6).



Ил. 6.

Идея суверенитета России, готовности отстаивать ее ценности выражена также при помощи образа тайги: «Наша тайга — наши правила»; на нескольких моделях эта фраза сопровождается изображением Путина верхом на медведе¹⁶.

От кого медведь вынужден защищаться в первую очередь? У медведя с сувенирной продукции только один соперник: США.

¹⁴ Футболка «Вежливые медведи». Режим доступа: <https://freelance.ru/troler/work-2095455.html> (дата обращения: 14.03.2020). Характерно, что в данном случае надпись сделана (хотя и не вполне правильно) по-английски: «Caution, polite bears! Russians bears most polite bears in the world».

¹⁵ Мужская футболка вежливых людей. Режим доступа: <https://ontrend.ru/product/futbolka-vezhlivyh-lyudey/> (дата обращения: 14.03.2020).

¹⁶ Напр., футболка «Наша тайга, наши правила». Режим доступа: https://ideipodarkov.net/futbolka-muzjskaya-nasha-tayga-nashi-pravila-446983-podarok/?_uds=main (дата обращения: 14.03.2020).

Несколько сюжетов посвящено противоборству медведя с белоголовым орланом, причем победа, как нетрудно догадаться, всегда на стороне первого¹⁷ (ил. 7).



Ил. 7.

Другой вариант демонстрации антиамериканизма медведя — футболки, где он разрывает звездно-полосатый флаг. Особого внимания заслуживает одна из них, на которой этот государственный символ США становится жертвой Миши — символа Олимпиады 1980 г.¹⁸ (ил. 8).

Соответственно, медведь, которому тем самым приписывается статус символа СССР, связывает две эпохи: советскую и современную. Такая связь призвана показать, что борьба Запада с Россией периода Холодной войны обусловлена отнюдь не коммунистической идеологией: и в посткоммунистическом мире враждебность Запада не исчезла, а нынешняя конфронтация является лишь одной из стадий его вечного соперничества с Россией. Другая группа сюжетов ассо-

¹⁷ Футболка «Русский медведь» (Боевая Россия). Режим доступа: https://maximumstyle.ru/slav_t-shirt/futbolka_russkiy_medved_boevaya_rossiya.html (дата обращения: 14.03.2020).

¹⁸ Футболка «Олимпийский мишка». Режим доступа: <http://shoppingator.ru/indigoshop.html?product=1406c53568> (дата обращения: 14.03.2020).



Ил. 8.



Ил. 9.

цирует медведя с СССР за счет того, что карта страны представлена как силуэт этого животного¹⁹. Наконец, медведю как аллегории России придаются различные атрибуты советскости: ушанка с кокардой Советской Армии, буденовка с красной звездой и т. д.²⁰ (ил. 9). То есть при помощи медведя как аллегории страны происходит форматирование представлений о прошлом — проводится такая форма символической политики, как политика памяти.

Наконец, охарактеризуем использование образа России-медведя в такой форме символической политики, как легитимация власти. Если, как было отмечено, в 2000-х гг. образ медведя был призван укрепить популярность партии «Единая Россия», то в настоящее время он в большей степени ассоциирован с личностью самого президента. Наиболее известным сюжетом, помещаемым на исследуемые футболки, является изображение Путина на медведе. Этот рисунок сопровождают такие надписи, как «Россия, вперед!», «Нас не догонят», «Русские идут»²¹ (ил. 10).



Ил. 10.

¹⁹ Футболка «Soviet Union Bear with flag». Режим доступа: <https://www.spreadshirt.com/shop/design/soviet+union+bear+with+flag+unisex+tri-blend+t-shirt-D5d6e80e3136151466689e2dd?sellable=R4nnZgljOzI5oBG8YGry-691-7> (дата обращения: 14.03.2020).

²⁰ Напр., детская футболка «Медведь СССР». Режим доступа: https://all-t-shirts.ru/catalog/prikol/animal/animal_3628682.html (дата обращения: 14.03.2020).

²¹ Напр., футболка «Путин на медведе». Режим доступа: <https://russouvenirs.ru/catalog/fb10340p12048> (дата обращения: 14.03.2020).

Связь медведя и президента иногда выражена более незатейливо — например, с помощью надписи «Я друг Путина», сопровождающей изображение двух подмигивающих персонажей²² (ил. 11). Политик ассоциируется с медведем и через идею о том, что они символизируют одни и те же ценности: силу, независимость, власть²³.



Ил. 11.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем итоги. Аллегии нации — значимый ресурс политической борьбы; они позволяют выразить (и навязывать) представления о важнейших чертах сообщества, о его прошлом и будущем, о друзьях и врагах, тем самым оказывая воздействие на иерархию политических сил. Политические акторы соревнуются как за выбор аллегорий, так и за приписывание им определенной суммы значений. Например, предметом подобного соперничества является такая аллегория страны, как Родина-мать [см.: Рябов 2015].

²² Футболка «Я друг Путина». Режим доступа: <https://www.futbolki.ru/product/futbolka-muzhskaya-ya-drug-putina> (дата обращения: 14.03.2020).

²³ Напр., футболка «Absolute power». Режим доступа: https://astronom.vsemaykishop.ru/product/manshort/1756027_manshort?color=red&pair=unisex# (дата обращения: 14.03.2020).

Медведь — далеко не самый типичный случай национальной аллегии. «Русский медведь» появился в западных культурах и наделялся по преимуществу негативными значениями; его основная функция — маркировка России в качестве цивилизационно чуждой, отсталой и опасной страны [см.: Hudabiunigg 2000: 266; Россомахин, Хрусталеv 2008: 133, 138; Lazari, Riabow, Żakowska 2013: 11–12]. В России же медведь как аллегория страны обрел популярность лишь в постсоветское время, причем наделялся позитивными качествами: силой, добродушием, мудростью, справедливостью, способностью защитить и себя, и других. Сегодня можно говорить о превращении медведя в национальный символ. А принимая во внимание то обстоятельство, что в общественном мнении медведь нередко воспринимается в качестве исконного, древнего символа, можно рассматривать данный пример как едва ли не наиболее успешный случай «изобретения традиции».

Мы попытались показать, как сувенирная продукция становится способом утверждения национальной аллегии, рассматривая ее во фрейме символической политики. При помощи сувениров создается и внедряется определенная интерпретация социальной реальности, включая образы исторического прошлого, репрезентации «своих» и «чужих», картины международных отношений. Сувениры, в том числе футболки, вносят немалый вклад в то, что ассоциирование России и ее жителей с медведем становится элементом повседневности. Оказывая воздействие на популяризацию медведя как национальной аллегии, сувенир в то же время не может не учитывать существующий в обществе спрос, выступая своеобразным барометром общественных настроений.

В семантике образа медведя выделяется сила, что соответствует и данным соцпросов об отношении к этому символу в России. Сегодняшний рост популярности образа медведя как аллегии России обусловлен во многом его антизападными и изоляционистскими коннотациями.

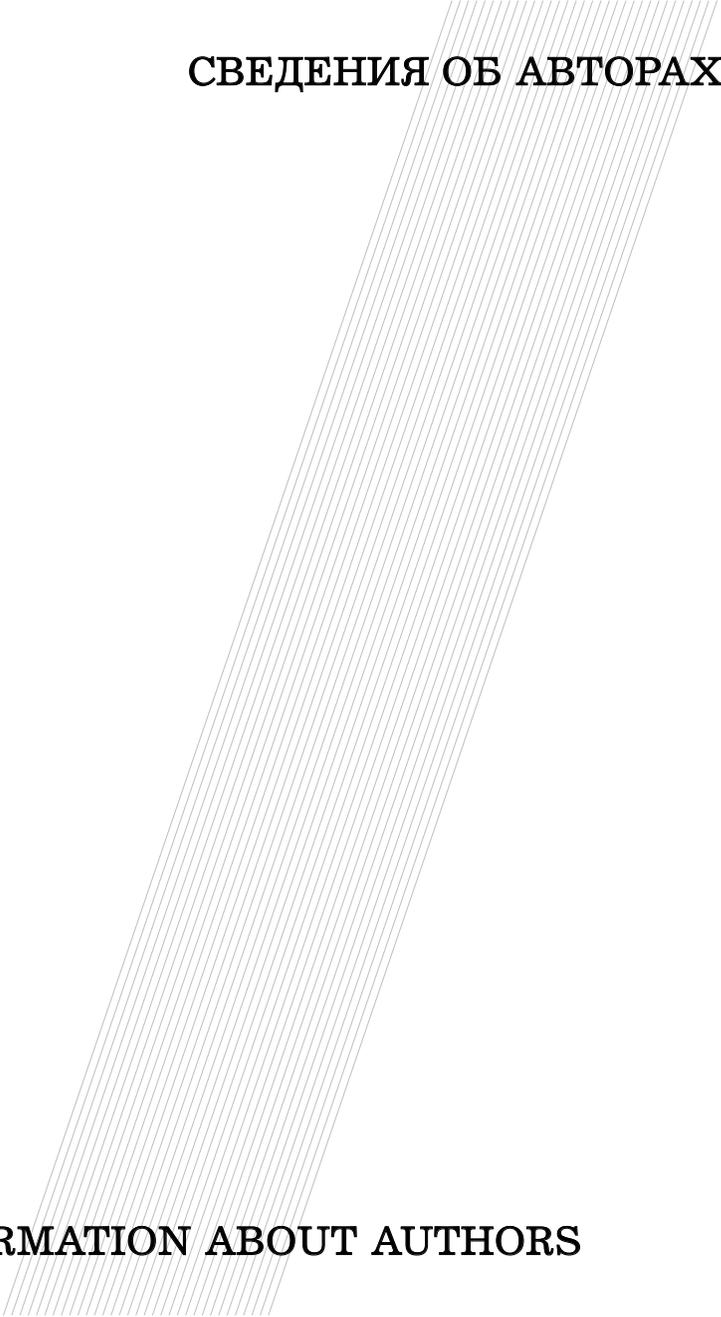
ЛИТЕРАТУРА

- Бакунин 1935 — *Бакунин М. А.* Письмо к А. И. Герцену, 8 декабря 1860 г. // Бакунин М. А. Собр. соч. и писем. 1828–1876. В 4 т. М., 1935. Т. 4.
- Быстрова 2015 — *Быстрова Т. Ю.* Социокультурный подход к проектированию туристических и музейных сувениров // Человек в мире культуры. 2015. № 1.

- Быстрова, Хисматулин 2009 — *Быстрова Т. Ю., Хисматулин А. К.* Сувенир — это серьезно: социально-коммуникативный анализ сувенира. Екатеринбург, 2009.
- Владимир Путин 2014 — Владимир Путин: как только русский медведь расслабится, из него сделают чучело // *Вести.ru*. 18.12.2014. Режим доступа: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=2209651> (дата обращения: 28.10.2019).
- Голан 1993 — *Голан А.* Миф и символ. М., 1993.
- Золотов 2000 — *Золотов Ю. М.* «Любимец публики» // *Русская речь*. 2000. № 3.
- Иванов, Топоров 1965 — *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М., 1965.
- Кланг 1877 — *Кланг И.* <Без названия> // *Будильник*. 1877. № 1.
- Корецкая 2008 — *Корецкая М. А.* Сувенир // *Вестник Самарской гуманитарной академии*. Серия: Философия. Филология. 2008. № 1.
- Малинова 2010 — *Малинова О. Ю.* Конструирование макрополитической идентичности в постсоветской России: символическая политика в трансформирующейся публичной сфере // *Политическая экспертиза*. 2010. № 1.
- Медведь 2019 — Медведь как символ России // *Фонд Общественное Мнение*. 28.11.2019. Режим доступа: <https://fom.ru/posts/14297> (дата обращения: 13.03.2020).
- Михеева 2016 — *Михеева Ю.* На долгую память: как и где работают сувенирные магазины Петербурга. 28.10.2016. Режим доступа: <https://komned.ru/analit.php?id=494> (дата обращения: 28.10.2019).
- Путин 2014 — Путин о политике РФ: русский медведь в другие земли не хочет // *РИА новости*. 24.10.2014. Режим доступа: <http://ria.ru/politics/20141024/1029951137.html> (дата обращения: 28.10.2019).
- Пылаева 2018 — *Пылаева Е.* Рынок сувенирной продукции показывает устойчивый рост // *Финансовая газета*. 2018. 12 июня. Режим доступа: https://fingazeta.ru/ekonomika/rossiyskaya_ekonomika/448674/ (дата обращения: 28.10.2019).
- Образ Родины 2015 — Образ Родины — в натуре // *Romir*. 29.09.2015. Режим доступа: <http://romir.ru/studies/> (дата обращения: 28.10.2019).
- Россия 2019 — Россия — священная наша держава // *ВЦИОМ*. Режим доступа: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9709> (дата обращения: 28.10.2019).
- Россомахин, Хрусталева 2008 — *Россомахин А., Хрусталева Д.* Россия как медведь // *Неприкосновенный запас*. 2008. № 1.
- Рыбаков 1994 — *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М., 1994.
- Рябов 2015 — *Рябов О. В.* «Родина-мать» в символической политике постсоветской России // *Женщина в российском обществе*. 2015. № 3–4.
- Рябова 2012 — *Рябова Т. Б.* Медведь как символ России: социологическое измерение // «Русский медведь»: История, семиотика, политика. М., 2012.

- Сувенир 1998 — Сувенир // Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998. Режим доступа: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=сувенир&all=x> (дата обращения: 28.10.2019).
- Сувенир 2019 — Сувенир // Толковый словарь Ожегова онлайн. Режим доступа: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=30942> (дата обращения: 28.10.2019).
- Успенский 1982 — *Успенский Б. А.* Филологические изыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.
- Черепанов 1982 — *Черепанов Ю.* На потоке // Крокодил. 1982. № 35.
- Яковлева 2003 — *Яковлева Е.* Один процент красоты // Российская газета. 2003. 21 ноября. Режим доступа: <https://rg.ru/2003/11/21/opros.html> (дата обращения: 28.10.2019).
- Bieder 2005 — *Bieder R. E.* Bear. London, 2005.
- Brunner 2009 — *Brunner B.* Bears: A Brief History. New Haven, 2009.
- Cohen 2008 — *Cohen S.* Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art. Leiden, 2008.
- Confessore, Flegenheimer 2016 — *Confessore N., Flegenheimer M.* Vice-Presidential Debate: What You Missed // The New York Times. October 4, 2016. Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2016/10/04/us/politics/vice-presidential-debate.html> (дата обращения: 28.10.2019).
- Costlow 2010 — *Costlow J. T.* «For the Bear to Come to your Threshold»: Human-Bear Encounters in Late Imperial Russian Writing // Other Animals: Beyond the Human in Russian Culture and History. Pittsburg, 2010.
- Dallek 1983 — *Dallek R.* The American Style of Foreign Policy: Cultural Politics and Foreign Affairs. New York, 1983.
- Dittmer, Dodds 2008 — *Dittmer J., Dodds K.* Popular geopolitics past and future: fandom, identities and audiences // Geopolitics. 2008. № 13.
- Gordon 1986 — *Gordon B.* The Souvenir: Messenger of the Extraordinary // Journal of popular culture. 1986. Vol. 20. № 3.
- Hudabiunigg 2000 — *Hudabiunigg I.* Der «Russische Bär» — redivivus? // Narrative Konstruktion nationaler Identität. St. Ingbert, 2000.
- Lazari, Riabov, Żakowska 2019 — *Lazari A. de, Riabov O., Żakowska M.* The Russian Bear and the Revolution: The Bear Metaphor for Russia in Political Caricatures of 1917–1918 // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. № 2.
- Lazari, Riabov, Żakowska 2013 — *Lazari A. de, Riabov O., Żakowska M.* Europa i Niedźwiedź. Warszawa, 2013.
- Riabov, Riabova 2014 — *Riabov O., Riabova T.* Remasculinization of Russia? Gender, Nationalism and Legitimation of Power under Vladimir Putin // Problems of Post-Communism. 2014. Vol. 61. № 2.

- Rowland 1973 — *Rowland B.* Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism. Knoxville, 1973.
- Saunders 2017 — *Saunders R.* Popular Geopolitics and Nation Branding in the Post-Soviet Realm. Routledge, 2017.
- Sharp 2000 — *Sharp J. P.* Condensing the Cold War: Reader's Digest and American Identity. Minneapolis, 2000.
- Shepard, Sanders 1985 — *Shepard P., Sanders B.* The Sacred Paw: The Bear in Nature, Myth, and Literature. New York, 1985.
- Swanson, Timothy 2012 — *Swanson K. K., Timothy D. J.* Souvenirs: Icons of meaning, commercialization and commoditization // *Tourism Management*. 2012. Vol. 33. № 3.
- The Bear 2016 — The Bear in Sheep's Clothing: Russia's Government-Funded Organisations in the EU. Режим доступа: <http://www.martenscentre.eu/publications> (дата обращения: 28.10.2019).
- Urry 1990 — *Urry J.* The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies. London, 1990.
- Williams 1998 — *Williams S.* Tourism geography. London; New York, 1998.
- Young Choi 2016 — *Young Choi T.* Producing the Past: The Native Arts, Mass Tourism, and Souvenirs in Victorian India // *Lit: Literature Interpretation Theory*. 2016. Vol. 27. № 1.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Злыднева Наталия Витальевна — доктор искусствоведения, заведующая Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН, главный научный сотрудник Института мировой культуры МГУ, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва).

Котов Виктор Викторович — независимый исследователь (Москва).

Красовец Александра Николаевна — кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН (Москва).

Лескинен Мария Войттовна — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Отдела восточного славянства Института славяноведения РАН (Москва).

Меймре Аурика — Ph.D. (по русской филологии), старший научный сотрудник Института гуманитарных наук Таллинского университета.

Рябов Олег Вячеславович — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник факультета политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Семёнова Александра Всеволодовна — кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН (Москва).

Филатова Наталия Маратовна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН (Москва).

Яблоков Евгений Александрович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН (Москва).

FILATOVA NATALIA M. — Ph. D. (History), the Senior Research Fellow of Slavic Culture Department at the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences (Moscow).

KOTOV VICTOR V. — an independent researcher (Moscow).

KRASOVEC ALEKSANDRA N. — Ph. D. (Philology), the Research Fellow of Slavic Culture Department at the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences (Moscow).

LESKINEN MARIA V. — Dr. Hab. (History), the Leading Research Fellow of East Slavs Department at the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences (Moscow).

MEIMRE AURIKA — Ph. D. (Russian Philology), School of Humanities, Tallinn University.

RIABOV OLEG V. — Dr. Hab. (Philosophy), the Leading Research Fellow of Department of Political Sciences, Saint Petersburg State University.

SEMENOVA ALEKSANDRA V. — Ph. D. (Philology), the Research Fellow of Slavic Culture Department at the Institute for Slavic Studies Russian Academy of Sciences (Moscow).

YABLOKOV EUGENY A. — Dr. Hab. (Philology), the Leading Research Fellow of Slavic Culture Department at the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences (Moscow).

ZLYDNEVA NATALIA V. — Professor, Dr. Hab. (Art History), Head of Slavic Culture Department at the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, the Leading Research Fellow at the Institute of World Culture, Moscow State University, the Leading Research Fellow at the State Institute for Art Studies (Moscow).

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ЛЮДИ, ЛЬВЫ, ОРЛЫ, КУРОПАТКИ...

**АНТРОПОМОРФНЫЕ И ЗООМОРФНЫЕ
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАЦИЙ И ГОСУДАРСТВ
В СЛАВЯНСКОМ КУЛЬТУРНОМ
ДИСКУРСЕ**

*Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН*

Редакторы:

М. В. Лескинен,

Е. А. Яблоков

Компьютерная верстка:

П. Н. Морозов

Дизайн обложки:

А. Н. Красовец

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский просп., д. 32А, корп. «В»

Адрес электронной почты:

inslav@inslav.ru

Подписано в печать 29.09.2020. Формат 60×90¹/₁₆
Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная
Печать цифровая. Усл. печ. л. 19,25.
Объем 19,25 печ. л.

Заказ № 52.

Тираж 500 экз.