

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Семиотика в прошлом и настоящем

МОСКВА

2023

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

СЕМИОТИКА
В ПРОШЛОМ
И НАСТОЯЩЕМ

МОСКВА

2023

УДК 80/82
ББК 80/84
С30

РЕКОМЕНДОВАНО К ПЕЧАТИ УЧЕНЫМ СОВЕТОМ
ИНСТИТУТА СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Сборник подготовлен при поддержке гранта Российского научного фонда
№ 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве:
Balcano-Balto-Slavica», <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

д.ф.н. *О.В. Белова*,
д.ф.н., чл.-корр. РАН *Е.Л. Березович*

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

И.А. Седакова (отв. ред.),
М.В. Завьялова, Н.В. Злыднева, А.Б. Ипполитова

Семиотика в прошлом и настоящем / Отв. ред. И.А. Седакова,
С30 ред. М.В. Завьялова, Н.В. Злыднева, А.Б. Ипполитова. — М.: Инсти-
тут славяноведения РАН, 2023. — 384 с. : ил.

ISBN 978-5-7576-0488-6

DOI 10.31168/7576-0488-6

В сборник вошли материалы одноименной конференции (11–13 октября 2022 г., Институт славяноведения РАН), приуроченной к 100-летию Ю.М. Лотмана и посвященной обсуждению актуальности и перспективности семиотических идей и методов московско-тартуской школы. Публикуемые статьи посвящены истории семиотики в России, общетеоретическим проблемам семиотики, семиотическим исследованиям в области фольклора, мифологии, литературы и языка, искусства, истории. Сборник будет интересен широкому кругу ученых, занимающихся семиотикой в различных аспектах.

УДК 80/82
ББК 80/84

ISBN 978-5-7576-0488-6

© Коллектив авторов, текст, 2023
© Институт славяноведения РАН, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

М.В. Завьялова, Н.В. Злыднева, И.А. Седакова

Предисловие:

Взгляд на семиотику из XXI века 6

M.V. Zavyalova, N.V. Zlydneva, I.A. Sedakova

Foreword.

A View on Semiotics from the 21st Century 6 (11)

С.Н. Зенкин

Семиозис и мимесис 14

S.N. Zenkin

Semiosis and mimesis 14 (26)

И.А. Пильщиков

«Система» и «структура» как термины и понятия
(Шпет — Тынянов — Якобсон — Лотман) 28

I.A. Pilshchikov

“System” and “structure” as terms and concepts

(Shpet—Tynianov—Jakobson—Lotman) 28 (40)

С.М. Толстая

Метод Проппа и проблема типологии славянских
мифологических персонажей 42

S.M. Tolstaya

Propp’s method and the problem of typology of Slavic

mythological characters 42 (52)

Г.А. Левинтон

Заметки об эпистолярном наследии Якобсона 54

G.A. Levinton

Notes on Jacobson’s epistolary heritage 54 (65)

Н.В. Злыднева

Проблема модальности в живописи и наследие
московско-тартуской школы 67

N.V. Zlydneva

The problem of modality in painting and the heritage

of the Moscow-Tartu school 67 (80)

Д.К. Поляков

«Семиотическая эссеистика»: труды Владимира Мацуры
по истории культуры 82

D.K. Polyakov

“Semiotic essayistics”: works of Vladimir Macura
on the history of culture 82 (98)

И.А. Седякова

Болгарский праздничный март и семиотические модели
календарного времени 100

I.A. Sedakova

Bulgarian festive March and semiotic models of calendric time 100 (123)

А.А. Плотникова, Н.Г. Голант

Начало и конец жизни как единый комплекс представлений
(по этнолингвистическим материалам начала XXI века) 125

A.A. Plotnikova, N.G. Golant

The beginning and end of life as a single complex of ideas
(Based on ethnolinguistic materials of the beginning of the 21st century) 125 (137)

М.В. Завьялова

«Путь розы» в заговорах балто-славянского ареала 139

M.V. Zavyalova

“Way of the Rose” in the incantations of the Balto-Slavic area 139 (159)

И.А. Швед

Семиотика дома в современных устных рассказах
о погребально-поминальной обрядности Брестчины 161

I.A. Shved

Semiotics of the house in modern oral stories about the funeral
and memorial rites of the Brest region 161 (190)

Т.А. Михайлова

Кухулин как пес Кулана: к реконструкции архаического мифа 193

T.A. Mikhailova

Cú Chulainn as Culan-The-Smith’s Hound: towards reconstruction
of an archaic myth 193 (209)

А.В. Топорова

Отношения живых и мертвых в «Комедии» Данте 212

A.V. Toporova

Relations between the living and the dead in Dante’s comedy 212 (218)

Я. Войводиц

Семиотика пути Чичикова 221

J. Vojvodić

Semiotics of Chichikov’s way 221 (238)

Н.А. Фатеева

- Поэзия как самовоспроизводящая система 240
N.A. Fateeva
Poetry as a self-reproducing system 240 (254)

В.Я. Петрухин

- Русь и чужое этноконфессиональное пространство
в начальном летописании 256
V.Ya. Petrukhin
Rus' and alien ethno-confessional space in the initial annals 256 (263)

Н.С. Гусев

- Символы «своего» и «чужого» в описаниях Болгарии
русскими путешественниками рубежа XIX–XX вв.
на примере произведения Н.А. Епанчина 265
N.S. Gusev
Symbols of “own” and “somebody else’s” in the descriptions of Bulgaria
by Russian travelers of the turn of the 19th–20th centuries
on the example of the work of N.A. Epanchin 265 (277)

Л.И. Акимова

- Собака на гравюре Дюрера “Melencolia I” 279
L.I. Akimova
Dog on Dürer’s engraving “Melencolia I” 279 (315)

И.Г. Меркулова, М.Г. Меркулова

- О семиотике страстей в современном театральном пространстве:
вопросы к осмыслению 316
I.G. Merkoulova, M.G. Merkoulova
About the semiotics of passions in the modern theater space:
questions for reflection 316 (336)

Д.Г. Вирен

- «Человек из Лондона» Бэлы Тарра: наблюдатель в пространстве 339
D.G. Viren
“The Man from London” by Béla Tarr: an observer in space 339 (356)

А.Л. Топорков

- Встречи с Ю.М. Лотманом (1977–1984 гг.) 358
A.L. Toporkov
Meetings with Yu.M. Lotman (1977–1984) 358 (381)

Мария
Вячеславовна
ЗАВЬЯЛОВА

Наталия
Витальевна
ЗЛЫДНЕВА

Ирина
Александровна
СЕДАКОВА

Институт славяноведения РАН (Москва)

Предисловие: Взгляд на семиотику из XXI века¹

В 2022 году отмечалось столетие Ю.М. Лотмана (1922–1993), а в 2023 году — 30 лет со дня его смерти. В отделе типологии и сравнительного языкознания Института славяноведения РАН в преддверии этих дат оформилась идея научного проекта «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica», который направлен на осмысление семиотического наследия и современного состояния этой дисциплины, и этот проект был поддержан Российским научным фондом. Акцент ставится на традициях московских ученых, однако привлекается и опыт зарубежных исследователей.

Мировая семиотическая наука характеризуется наличием различных подходов, течений и школ. Например, французская семиотика в течение XX века в основном была сосредоточена на изучении поведения человека и модели его мышления, базируясь на французской школе философии и психологии. Вследствие этого в настоящее время во французской семиотике особое внимание уделяется теме семиотических практик. Русская семиотическая школа, напротив, начинала со структурирования семиотических моделей, в дальней-

¹ Статья подготовлена в рамках гранта Российского научного фонда № 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica», <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>.

шем обратившись к исследованию текстов, выявлению в них «неочевидных» интерпретируемых смыслов.

Российское направление семиотики во многом опиралось на труды Ф. Соссюра и участников русского формализма — на Общество Поэтического Изучения Языка (ОПОЯЗ в лице Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского), Московский лингвистический кружок (Р.О. Якобсон, Г.О. Винокур, А.А. Реформатский и др.), С.О. Карцевского, школу психологов (Л.С. Выготский, А.Р. Лурия и др.), теоретические работы С.М. Эйзенштейна и т.д. (см. в «Очерках по истории и предыстории семиотики», Вяч.Вс. Иванов, 1998).

К началу 1960-х годов в Москве сформировалась группа исследователей, пришедших к семиотике разными путями: от структурной лингвистики и машинного перевода (как, например, В.Ю. Розенцвейг), от компаративистики, общего языкознания. Часть из них стала сотрудниками Сектора структурной типологии Института славяноведения Академии наук СССР, которым с 1960 по 1963 год руководил В.Н. Топоров, с 1963 по 1989 год — Вяч.Вс. Иванов. Именно они стали идеологами той семиотической ветви, которая впоследствии получила имя московской семиотической школы. В эту группу вошли сотрудники сектора — А.А. Зализняк, И.И. Ревзин, Т.М. Николаева, Д.М. Сегал, Т.В. Цивьян и др.

Два основных семиотических центра: в Москве (Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и др.) и в Тарту (Ю.М. Лотман, Б.М. Гаспаров, З.Г. Минц и др.) относят к московско-тартуской (или тартуско-московской) школе семиотики, объединившей исследователей на основе как содержательных, так и организационных принципов.

Вначале группа московских исследователей занималась разными областями приложения семиотической теории, в дальнейшем же ее интересы переключились в основном на семиотический анализ художественного текста, фольклора и мифологии (Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Т.В. Цивьян и др.). Две основных теоретических позиции — установка на билатеральность знака в художественном тексте и понимание текста как особым образом структурированного пространства — дали возможность нового подхода к лингвистике и структуре текста.

В частности, было реконструировано особое ментальное пространство архетипического человека, характеризовавшееся синкретизмом художественного, исторического и интеллектуального (*картина мира, формирующая модель мира*). Такой способ видения мира был назван В.Н. Топоровым «мифопоэтическим». Одним из главных результатов, достигнутых этой школой, следует считать работы по реконструкции так называемого «основного мифа» индоевропейцев.

Важным методом работы московской семиотической школы можно назвать поиск «прецедентных» текстов и построение обобщающей модели путем выявления инвариантных семантических фрагментов и заполнения семантико-синтаксических лакун («зияний»). Этот метод дал возможность (в особенности см. работы В.Н. Топорова) отождествить ряд хронологически отдаленных мифологических персонажей и реконструировать предполагаемый «пра-текст», стоящий за сопоставляемыми единицами. К операционным практикам можно отнести также и поиск «ключей», которые есть в каждом художественном тексте, но которые стало возможным выявить благодаря идеям В.Н. Топорова и его последователей, описавших текст как структурированное саморазвивающееся пространство. Методом анализа в московской семиотической школе является и определение «мерцающей мифологии», которая связана с тем, что можно назвать «скрытой памятью языка и культуры».

Другое направление семиотики представлено в работах Ю.М. Лотмана. В этом случае речь идет о тексте культуры, а само понятие культуры становится центральным, фактически вытесняя понятие языка. Культура понимается как знаковая система, по существу являющаяся посредником между человеком и окружающим миром. Она выполняет функцию отбора и структурирования информации о внешнем мире, определяя формы символической деятельности человека. Соответственно, различные культуры могут по-разному производить такой отбор и структурирование.

В современной российской семиотике преобладает именно эта традиция, однако с активным использованием лингвистических методов. Так, можно говорить о семиотике истории и культуры, осно-

ванной на лингвистических принципах (Т.М. Николаева, Ю.С. Степанов, Н.И. Толстой, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, Т.В. Цивьян и др.). Эволюцию московской семиотики характеризует движение от структур к смыслу со все большим расширением дисциплинарного поля.

В настоящее время семиотические исследования продолжаются в рамках работы нескольких российских центров. Так, в Институте славяноведения аккумулированы основные достижения ученых, принадлежавших к этой школе и работавших в «секторе структуралистов». Здесь продолжают исследования семиотики фольклора (в комплексе с этнолингвистикой: С.М. Толстая, Л.Н. Виноградова, Т.А. Агапкина, И.А. Седакова, М.В. Завьялова и др.), а также и семиотические исследования визуальных форм искусства и культуры (Н.В. Злыднева, Д.Г. Вирен).

Однако исследования в русле московско-тартуской семиотической школы, находившиеся на подъеме в течение нескольких десятилетий после ее создания (1964 г.), в российской и мировой науке в последние годы пользуются популярностью не во всех сферах знаний. В Эстонии научное наследие Ю.М. Лотмана изучается и поддерживается память о нем (регулярные Лотмановские чтения собирают структуралистов и семиотиков). Последователи Ю.М. Лотмана изучают в основном художественную литературу (М. Лотман, М. Гришакова и др.) и некоторые другие тексты, частично фольклор (К. Кикас, Эстонский литературный музей, Тарту, отдел фольклора) и изобразительное искусство (В. Сарапик, Академия художеств, Таллин).

Во Франции представлены в основном теоретические работы по структурализму в области литературоведения, следующие за Р. Бартом и У. Эко; в области структурной антропологии работает Л. Фурнье (Laurent Fournier), Университет Марселя (Aix-Marseille Université). Отчасти семиотика представлена в лингвистике — актуальными остаются модели коммуникации (вслед за Р. Якобсоном и др.). Сильная школа визуальной семиотики, испытавшая влияние Б.А. Успенского, образовалась на базе университета Лаваль в Канаде (Laval University, Quebec City), а также в Италии — в университе-

тах Рима и Венеции. Труды недавно скончавшегося замечательного ученого в области визуальной семиотики Г. Сонессона (Lund University, Швеция) основаны на принципах когнитивистики и оппонируют российской традиции. В семиотике музыки развитие принципов советского структурализма обнаруживается в трудах финского музыковеда Э. Тарасты (Хельсинки).

Наследие московско-тартуской школы нашло достойное продолжение и развитие в трудах ряда современных европейских славистов — О. Ханзена-Леве (Мюнхен), И. Смирнова (Констанц), Е. Фарыно (Варшава), Ж.-Ф. Жаккара (Женева), А. Флакера (Загреб) и других. Среди проблем, развиваемых этой группой неоструктуралистской направленности, — русская формальная школа и поэтика авангарда, проблемы интермедиальности, язык и изображение, мифопоэтические уровни текста русского авангарда и многое другое.

Можно сказать, что современные семиотические исследования разбросаны среди разных областей гуманитарного знания или сосредоточены преимущественно в рамках русской филологии. Очевидно отсутствие координации, которая могла бы соединить ареальные исследования языка, культуры и фольклора с современной фундаментальной наукой о человеке, развивающей традиции отечественной семиотики. В то же время интерес и внимание к семиотике в настоящее время вспыхнули с новой силой, что обусловлено обострившимся вниманием к глобальным процессам, происходящим в мире.

Группа исследователей из Института славяноведения РАН, работающая в рамках вышеупомянутого проекта «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica», проводит междисциплинарные исследования в области лингвистики, фольклористики и мифологии, искусствоведения, литературоведения и истории на балкано-балто-славянских материалах. Важной частью этого проекта стала организация конференций по семиотике, на которых участники проекта и приглашенные исследователи делятся своими работками в области семиотики. В 2022 году прошла международная конференция «Семиотика

в прошлом и настоящем», которая ставила целью актуализировать достижения семиотики в прошлом и обозначить основные современные тенденции в настоящем, рассмотреть разные подходы и течения современной семиотической науки, а также вспомнить основателей московско-тартуской семиотической школы и их последователей. Материалы этой конференции и публикуются в данном сборнике, подытоживая сделанное и указывая на новые перспективы в семиотике.

Maria V. Zavyalova,
Natalia V. Zlydneva,
Irina A. Sedakova
(Moscow)

FOREWORD.
A VIEW ON SEMIOTICS FROM
THE 21ST CENTURY

ABSTRACT:

The foreword contains a brief outline of the achievements of the international semiotics with an accent on the works of the Moscow-Tartu school and the publications by the scholars of the department of Typology and Comparative Linguistics of the Institute of Slavic Studies (Russian Academy of Sciences). Some aims of the project are coordinated with the centennial jubilee of Jury M. Lotman and are designed to evaluate the role of the semiotics and its place in the contemporary academic studies. An important task of the project is organization of the academic meetings for exchange of the ideas. One of such conferences was ‘Semiotics in the Past and Present’, proceedings of which are published in this book.

KEYWORDS: Semiotics, Moscow-Tartu semiotic school, interdisciplinary studies, philology, arts.

NOTE ON THE AUTHORS:

Maria Zavyalova, PhD in Philology, senior research fellow, Department of Typology and Comparative Linguistics, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences.

E-mail: mariazavyalova@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0613-0028

Natalia V. Zlydneva, PhD (hab.) in Art History, Head of the Department of Culture History of Slavic People, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences.

E-mail: natzlydneva@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7153-3101

Irina Sedakova, Doctor of Philology, Head of the Department of Typology and Comparative Linguistics, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences.

E-mail: ised@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9252-5407

РЕЗЮМЕ:

Предисловие к сборнику содержит краткий анализ достижений семиотики в мировом масштабе с акцентом на московско-тартускую школу и работы ученых из отдела типологии и сравнительного языкознания Института славяноведения РАН. Очерчиваются некоторые задачи проекта, приуроченного к 100-летию Ю.М. Лотмана и призванного осмыслить роль семиотики и ее место в современной науке. Важной частью проекта является организация научных встреч для обмена мнениями. Одной из таких конференций стала «Семиотика в прошлом и настоящем», материалы которой и публикуются в данном издании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: семиотика, московско-тартуская семиотическая школа, междисциплинарность, филология, искусствоведение

ОБ АВТОРАХ:

Мария Вячеславовна Завьялова, к.ф.н., с.н.с. Отдела типологии и сравнительного языкознания, Институт славяноведения РАН.

E-mail: mariazavyalova@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0613-0028

Наталья Витальевна Злыднева, доктор искусствоведения, зав. Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

E-mail: natzlydneva@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7153-3101

Ирина Александровна Седакова, д.ф.н., заведующая Отделом типологии и сравнительного языкознания Института славяноведения РАН.

E-mail: ised@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9252-5407

СЕМИОЗИС И МИМЕСИС¹

Семиотика XX века — то есть эмпирическая теория знаков, не ограниченная языковым или каким-либо другим частным материалом, — добилась впечатляющих результатов в исследовании комплексов больших, чем знак: текстов, языков, других знаковых систем, культуры как макросемиотического образования (последнее — в советской, московско-тартуской семиотике). Сравнительно меньше она занималась проблемой знака как такового, его определением и отличением от других единиц культурного обмена. Одно из немногих исключений составлял Ролан Барт, сформулировавший оригинальные соображения о внутренней структуре знака (в частности, коннотативного знака). Вообще же в мировой науке этой проблематикой чаще занимались не семиотики, а философы (Пирс, Моррис, Витгенштейн) и некоторые лингвисты (Соссюр, Бенвенист, бельгийская «Группа мю»). Такая недостаточная определенность понятия «знак» способствовала широкой тематической экспансии, которую семиотика осуществляла на территории других гуманитарных наук, позволяя применять методы, выработанные для изучения знаков, к самым различным культурным фактам. Сегодня, когда героический период семиотики остался в прошлом, пора вернуться к проблеме знака и прежде всего определить пределы знаковой коммуникации, которая отличается от других форм коммуникации. Оговорим, что ниже речь пойдет только о коммуникативном, а не о познавательном применении знаков.

¹ Текст статьи частично включен в другую мою работу (Зенкин 2023).

Альтернативой знаковой коммуникации, ее «своим иным» является коммуникация *миметическая*. Понятие мимесиса значительно изменило свой смысл за последнее столетие. Классическая концепция мимесиса-репрезентации, «подражания природе» при ее изображении, еще в эпоху романтизма подверглась теоретической критике, а искусство XX века окончательно отказалось от нее и на практике. Одновременно в разных дисциплинах — социологии, психологии, антропологии, философии — стал расти интерес к другой форме подражания, мимесису-коммуникации, при котором подражают друг другу не два объекта, оригинал и копия, а два (и более) субъекта, сообщающие друг другу свои эмоции, мысли и движения. В эстетике одну из первых попыток определить такой процесс предпринял еще в 1890-х годах Лев Толстой, выдвинув идею «художественного заражения» (Толстой 1951 [1897–1898]). Современная история эстетики уже и древнегреческую теорию мимесиса связывает прежде всего с подражанием в мусических искусствах (музыке, театре), то есть с подражанием временным процессам, а не статичным объектам (Koller 1954; Вейдле 2002 [1963]). В последние десятилетия проблема коммуникативного мимесиса широко исследуется как в связи с художественным творчеством, так и независимо от него. Рене Жирар создал влиятельную теорию «миметического желания» (Жирар 2019 [1961]), в Бельгии работает философско-антропологическая группа «Номо mimeticus», историю миметических концепций изучают в Германии (см., например, Balke 2018), в России большой двухтомный труд под названием «Мимесис» выпустил Валерий Подорога (Подорога 2006; 2011). Однако никто, насколько мне известно, не пытался систематически исследовать проблему коммуникативного мимесиса с точки зрения семиотики, определив различие между мимесисом и семиозисом.

Чтобы выяснить это различие, рассмотрим совершенно нехудожественный пример. Допустим, мы хотим научить кого-то сложному движению — спортивному упражнению, танцевальной фигуре. Если оставить в стороне телепатическое внушение, возможности которого малодостоверны, для этого есть несколько методов: (1) рассказать ученику, что нужно делать, (2) пока-

зять ему нужное движение, как поступают не только люди, но и многие животные, обучая своих детенышей.

Первый метод — классическая знаковая коммуникация, оперирующая вербальными, а иногда и невербальными, иконическими ресурсами (словами, набором картинок и т.п.). Второй метод — коммуникация миметическая; демонстрируемое движение не «означает» желаемое движение, а схематично или во всей полноте воспроизводит его на дистанции зрительного восприятия; это не знак для понимания, а образец для подражания.

Может показаться, что случай (2) тоже подводится под общую категорию знакового общения: показ примера можно трактовать как иконический семиозис, где действия инструктора — означаемое, а их повторение учеником — означающее. Однако между методами (1) и (2) сохраняется принципиальное различие — не по медиуму коммуникации (слово/образ) и не по типу передаваемых знаков (символические/иконические, в терминах Пирса), а по различию/идентичности двух элементов коммуникативной цепи. Дело в том, что в случае (2), вообще говоря, не соблюдается условие семиозиса: иконический знак по определению *сходен* с обозначаемым/изображаемым объектом, но не может быть ему *тождествен*. Таково очевидное, но важное свойство знаковой коммуникации по сравнению с миметической: знаки возможны лишь тогда, когда означающее отличается от означаемого. По словам одного из исследователей мимесиса в искусстве, «вещь, означающая сама себя, — это какое-то чудовище, так как значение [meaning] нельзя определить в терминах в-себе-содержания, оно всегда предполагает соотнесенность с чем-то иным, нежели то, чем оно обозначается» (Verdenius 1949: 32). Камень не может *означать* камень, взмах рукой не может *означать* взмах рукой, начертанное слово не может *означать* только собственное начертание; даже читателю или слушателю заумной поэзии чудится в ней какой-то смысл, отличный от ее звучания, просто этот смысл никак не удастся уловить. Знак никогда не воспроизводит идентично то, что обозначает, он либо схематизирует объект, в случае иконических знаков (карта — знак ландшафта, его

отличный по материалу, уменьшенный и упрощенный аналог), либо вообще заменяет его чем-то совсем иным, в случае знаков-символов или индексов (буква, знак-символ, ничем не сходна со звуками и фонемами, которым она может соответствовать; стук в дверь — пример знака-индекса по Пирсу — совершенно не похож на человека, желающего войти и обозначающего себя стуком). Напротив того, при миметической коммуникации стремятся максимально точно, «буквально» воспроизвести чужой облик или поведение; так происходит не только при обучении, но и в других социальных процессах — при подражании модному идолу, при панике, когда все слепо бросаются в одну сторону, и т.д. Такой мимесис-тождество иногда называют «эксцессивным», чрезмерным мимесисом (см. Valke 2018)².

Тем не менее фактически знаковая схематизация происходит и при показе: в нашем случае (2) инструктор и ученик обмениваются не стопроцентно идентичными (это невозможно), а лишь подобными друг другу движениями — ученик, например, может сделать более короткий шаг, не так высоко поднять руку и т.д. Строго говоря, они передают друг другу лишь идеальный образ искомого жеста. Схематизация очевидна в более сложном случае: если при обучении танцу или гимнастике используется видеозапись, показывающая, как выполнять нужные движения, то это можно считать, с одной стороны, миметической коммуникацией, поскольку обучаемый должен точно подражать человеку на экране, а с другой стороны, знаковой коммуникацией, поскольку изображение на экране не совпадает с реальным инструктором. Оно уменьшено в масштабе, ограничено рамкой, не допускает импровизации, тогда как реальный инструктор, показывая упражнение, может, например, для большей ясности замедлять темп, разделять свои движения на отдельные фиксированные позы, различными способами акцентировать некоторые из них

² Нечто подобное имел в виду и Роже Кайуа, когда предварял свою знаменитую статью «Мимикрия и легендарная психастения» эпиграфом, взятым, по-видимому, из романа Вилье де Лиль-Адана «Будущая Ева» (1886): «Берегись: притворяясь призраком, можно им стать» (Кайуа 2003 [1937]).

и т.д. Итак, объективно имеет место визуальный семиозис, хотя сами участники коммуникации воспринимают его как телесный мимесис, ведут себя по принципу «делай как я». Мимесис включается в семиозис.

Как это происходит, можно точнее сформулировать в терминах аналитической философии. Ситуация инструктора, сочетающего при обучении рассказ и показ, уже разбиралась Нельсоном Гудменом в его книге «Языки искусства». Задачей американского философа было разграничить два смысловых отношения — *денотацию* и *экземплификацию*, например при различении «ярлыков» и «образцов»: скажем, в магазине тканей можно увидеть ярлык с названием и кратким описанием товара, а также образец самой ткани, который можно рассматривать и ощупывать. Ярлык — это знак-символ, непохожий на обозначаемый им товар, тогда как образец составляет часть этого самого товара. Ярлык *денотирует*, обозначает предмет, а образец его *экземплифицирует*, служит его примером. В тех же терминах Гудмен разбирает и обмен словами и движениями между инструктором и учеником; по его словам, «жест также может денотировать, или экземплифицировать, или делать и то и другое» (Goodman 1968: 61):

Учитель гимнастики, в отличие от дирижера, показывает образцы. Своими демонстрациями он экземплифицирует требуемые особенности движений, которые должны выполняться учениками, тогда как своими устными наставлениями он скорее предписывает, чем показывает, что нужно делать. Правильным ответом на его сгибание колен будет сгибание колен; а правильным ответом на его возглас «ниже» (пусть даже произнесенный высоким голосом) будет не возглас «ниже», а более низкий наклон. Тем не менее, поскольку демонстрации составляют часть обучения, сопровождаются и могут заменяться словесными указаниями и не имеют заранее установленного значения, они также могут — как любой образец, предназначенный не для чего иного, как для денотации, — рассматриваться также и как денотирующие то, что денотируют экземплифицируемые ими предикаты, и в таком случае они являются сами себя экземплифицирующими ярлыками (Goodman 1968: 63).

В результате своего анализа Гудмен показывает, что некоторые миметические жесты «делают и то и другое», то есть и де-

нотируют, и экземплифицируют. Они работают как «сами себя экземплифицирующие ярлыки», подобно некоторым словам, которые не только обозначают некоторое качество, но и сами его иллюстрируют: так, английское слово *short* денотирует и одновременно экземплифицирует «краткость» (это пример короткого слова, в отличие от сравнительно длинного русского слова «короткий»). Конечно, такое совпадение имеет место отнюдь не всегда: например, команда «ниже» не обязательно подается низким голосом. Тем не менее Гудмен признает, что любые жесты, поскольку они сопровождаются словами и «не имеют заранее установленного значения» (то или иное гимнастическое движение само по себе, в отрыве от процесса обучения, ничего не значит), все-таки втягиваются в орбиту знаковой коммуникации как особые, замкнутые на себя знаки, «сами себя экземплифицирующие ярлыки». В конечном счете граница между знаковой (денотирующей) и миметической (экземплифицирующей) коммуникацией оказывается проницаемой.

До сих пор мы, однако, не упоминали еще один, третий метод физического обучения — (3) взять обучаемого за руку и «повести» его за собой, что тоже нередко делают спортивные тренеры и учителя танцев. Здесь, в свою очередь, выделяются два варианта: при сотрудничестве со стороны ученика (3а) тоже миметическая коммуникация, но уже не на расстоянии, а при близком телесном контакте, при отсутствии же сотрудничества (3б) уже никакая не коммуникация и не сознательная учеба, но силовое принуждение, словно при обработке пассивного или даже активно сопротивляющегося природного материала.

От рассмотренного выше случая (2) оба эти варианта (3а и 3б) отличаются снятием пространственной и временной дистанции между участниками миметической коммуникации — обучаемый, непосредственно соприкасаясь с обучающим, улавливает его жесты и тут же, без задержки, воспроизводит их вместе с ним. А своим различием эти два подвида — «контактный» показ и принуждение — указывают на важный параметр сравнения: соотношение *информации* и *энергии* в процессе коммуникации.

По этому параметру можно расставить в порядке градации все наши четыре педагогических приема. Доля энергии минимальна в случае чистого семиозиса (1) — о сложном и трудоемком упражнении можно рассказать, почти не прилагая для этого усилий, не сдвигаясь с места; при мимесисе, включенном в семиозис (2), адресанту коммуникации приходится уже затрачивать больше энергии, самому производя движение, но он все-таки может не полностью, схематично «обозначать» его; при «контактном» мимесисе (3а) преподаваемое движение еще более энергетически нагружено, его нужно выполнять в полной мере, добиваясь идентичности двух жестов — своего и ученического; наконец, при силовом принуждении (3б) затраты энергии максимальны (приходится преодолевать сопротивление бестолкового ученика), а передаваемая информация стремится к нулю (если ученик так ничему и не научится).

У этой абстрактной градации есть диахронический аспект, она соответствует общей эволюции культуры, где миметическая коммуникация, преобладающая в животном мире, в человеческом обществе постепенно вытесняется коммуникацией семиотической. Последняя получает оттого повышенную моральную ценность: обмен знаковой информацией служит альтернативой обмену энергией — силовому принуждению или примитивной демонстрации действий (ср. низкий престиж *передразнивания* в культурном быту). С развитием цивилизации люди все больше используют информационные, а не силовые методы воздействия, стремясь экономно расходовать ресурсы; наши умные машины — компьютеры, телефоны — могут перерабатывать огромные объемы информации, обходясь очень небольшим потреблением электроэнергии. Обычно они действуют в режиме знаковой — и даже чаще всего цифровой, а не аналоговой — коммуникации и моделирования; напротив, отношения человека с живой природой по-прежнему нередко носят характер аналоговой и частично миметической коммуникации. Так, дрессировщик на арене цирка заставляет зверей выполнять сложные номера, не столько принуждая их силой, сколько подавая им краткие

сигналы-команды; избегая повышенных и неэстетичных усилий, он радуется взору публики картиной информационного, а не энергетического господства человека над природой. Однако в ходе дрессировки животных могла применяться и миметическая коммуникация (когда, например, уже обученное животное служит примером для новичков), и насильственное принуждение, отчего демонстрация животных в цирке вызывает сегодня критику. Цивилизация поступает так и при покорении людьми собственной природы, то есть воспитании. Коммуникация — общепризнанное средство смягчения нравов: обмен информацией гуманнее, чем обмен насилием, перебранка более приемлема, чем драка, идеологическая война более терпима, чем ядерная, а при возникновении и развитии войн (как показал Рене Жиран и как мы наблюдаем по сей день) действует миметическая логика подражания врагу — «ах, раз вы так, то и мы...».

Итак, различие между двумя способами коммуникации, знаковым и миметическим, можно определить по двум основаниям: 1) знаковые отношения — дистантные, миметические отношения — близкие (близко схожи между собой отправляемое и получаемое сообщение, а в некоторых случаях вплотную соприкасаются и сами участники коммуникации); 2) миметические средства в целом носят в большей степени энергетический и в меньшей степени информационный характер, чем знаковые.

В культуре есть много признанных видов подражания, где мимесис и семиозис сложно сочетаются. Так, литература в своих «реалистических» формах ставит себе целью миметическое отражение реальности, прямое соотнесение текста с референтом, однако во многих случаях у нее получается не настоящий мимесис, а иллюзионистский «эффект реальности», имеющий знаковую природу (Барт 1989 [1968]). К мимесису скорее относятся другие литературные приемы, которые редко считаются «реалистическими», зато действительно несводимы к знаковым процессам. Из приведенного выше примера с обучением гимнастике или танцу видно, что в них особенно важную роль играет человеческое *тело*. Речь идет не о любом его присутствии в тексте,

очень часто телесные, даже «грубо-натуралистические» мотивы используются литературой как условные, кодированные знаки: по физическому облику персонажа мы «читаем» его характер, по откровенности эротических описаний в книге опознаем нонконформистский или, наоборот, грубо-коммерческий замысел автора; вообще, не только в тексте, но и в социальном быту человеческое тело постоянно является предметом семиотизации (посредством медицины, моды, спорта и т.д.). Однако тело может участвовать и в процессе прямого, внезакового мимесиса, когда само движение текста развивается как заразительный, но лишенный условного значения *жест*. Подобно любимым фактам реальности, жесты могут служить знаками, но в них есть и телесно-подражательное, не сводимое к знакам содержание.

Ниже будут кратко приведены несколько разнородных, уже известных в науке примеров такого миметического функционирования тела в искусстве.

Актёрская игра в театре или кино содержит в себе много условных знаков (жестов, поз, гримас), которые актеры учатся производить, а зрители — понимать; но, хотя точное соблюдение таких знаковых кодов является необходимым условием успеха, в конечном счете игру хорошего актера ценят все-таки не за это, а за те загадочные качества, которые называют «пластикой» или «энергетикой», то есть за умение непосредственно, помимо всяких знаков, представить на сцене человеческое тело — не свое собственное и даже не индивидуально определенное тело изображаемого персонажа, а какое-то всеобщее, подвижное и страстное тело, чьи порывы заразительно передаются залу в его психических и физиологических реакциях (смехе, ужасе).

В теории литературы применяется понятие *сказа* — особо пластичной, театрализованной речи, которая хоть и изложена в виде печатного текста, но по своим движениям и интонациям словно непосредственно произносится вслух неким живым, телесно ощутимым рассказчиком. Классический анализ сказа дал Борис Эйхенбаум в статье о повести Гоголя «Шинель» (Эйхенбаум 1986 [1919]), где он отвергает моралистические (то есть метаязыко-

вые, знаковые) толкования сюжета и подчеркивает «мимико-декламационный» характер речи, имитирующей не внетекстовую реальность, а речевые жесты. Неровная, заплетающаяся, полная ужимок и гримас речь «Шинели» создает впечатление чьего-то фантомного тела, которое то с абсурдным усердием переписывает документы, как герой повести Акакий Акакиевич, то кривляется перед читателем или слушателем вместе с рассказчиком. *Текст уподобляется телу* — не статичному телу, которое подчинено условным значениям и которое можно читать, как, скажем, на картинке в модном журнале, а телу подвижно-жестуальному. При этом семиотическая коммуникация, разумеется, не исчезает — не только потому, что сами декламационные жесты доводятся до читателя лишь через словесный текст, в знаковом «переводе», но и потому, что на других уровнях своей конструкции повесть Гоголя содержит отчетливые знаковые структуры, восходящие, например, к традиционной жанровой структуре жития.

Владимир Маяковский в статье «Как делать стихи?» (Маяковский 1951 [1926]) писал о «гуле» или «мычанье», которые он слышит при сочинении стихов: в этом асемантичном, до-смысловом телесном переживании вырабатывается ритм, который в дальнейшем наполняется словесным (знаковым, семантизированным) содержанием. Не так давно стиховед Евгений Казарцев высказал предположение, что это ритмическое «мычанье» может быть и наведенным извне — то есть в полном смысле слова миметическим. Как показывают статистические подсчеты распределения полноударных и пиррихических строк в ранней оде Ломоносова «На взятие Хотина» (1739), ритмическая модель этого текста совпадает со структурой немецкого, а не позднейшего русского ямба, то есть в структуре стиха взаимодействуют две разных языковых стихии, равно знакомые поэту. «Возможно, что механизм *создания* хотинской оды был именно таким: ее ритм “мычался” Ломоносову по-немецки — так создавались ритмические заготовки будущих ямбов, а затем эти заготовки наполнялись русскими словами» (Казарцев 2013: 387). Ритмический мимесис здесь лежит в основании вербального семиозиса.

Наконец, очень часто бывает, что миметический эффект телесного жеста не развернут на протяжении целого текста как один из его структурных уровней, а сосредоточен в некоторых его синтагматических точках. Так происходит, например, в стихотворении Владислава Ходасевича «Бедные рифмы» (1926):

*И обратно тащить на квартиру
Этот плед, и жену, и пиджак,
И ни разу по пледу и миру
Кулаком не ударить вот так...*

(Ходасевич 1991: 84).

Как и в других случаях, мимесис здесь не обходится без семиозиса: чтобы энергичный жест удара «вот так» был не просто опознан, но телесно пережит читателем, его нужно тут же интерпретировать в абстрактных знаковых категориях — отнести к целому «миру». Обходясь без устойчивого, зафиксированного культурой кода, миметическая коммуникация вместе с тем более однозначна, чем коммуникация знаковая, ведущая к умножению и взаимодействию кодов и смыслов в процессе открытого семиозиса.

Итак, процесс коммуникации, в частности художественной коммуникации, включает в себя как знаковые, так и миметические элементы. Они могут образовывать разные конфигурации — параллельно сосуществовать как разные уровни текста или последовательно чередоваться в его синтагматической развертке; они сочетаются в разных долях — иногда мимесис интегрируется в семиозис, а иногда он, словно коллективное бессознательное культуры, выступает на первый план и забирает себе господствующее положение. На игре этих двух разнородных форм, двух противопоставленных начал коммуникации в значительной степени основана динамика культуры.

Литература

- Барт 1989 [1968] — *Барт Р.* Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 392–400.
- Вейдле 2002 [1963] — *Вейдле В.* О смысле мимесиса // Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 331–350.
- Жиран 2019 [1961] — *Жиран Р.* Ложь романтизма и правда романа. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Зенкин 2023 — *Зенкин С.Н.* Семиотика культуры: Учебное пособие. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2023.
- Казарцев 2013 — *Казарцев Е.В.* К истории появления пиррихий в русском ямбе // *Russian Literature*. LXXIII (2013) III. С. 379–409.
- Кайуа 2003 [1937] — *Кайуа Р.* Мимикрия и легендарная психастения / Пер. Н. Бунтман // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 83–104.
- Маяковский 1951 [1926] — *Маяковский В.В.* Как делать стихи? М.: Советский писатель, 1951.
- Подорога 2006, 2011 — *Подорога В.А.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1, 2/1. М.: Культурная революция — Логос, 2006, 2011.
- Толстой 1951 [1897–1898] — *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 30. М.: Гослитиздат, 1951. С. 27–205.
- Ходасевич 1991 — *Ходасевич В.* Колеблемый треножник: Избранное. М.: Советский писатель, 1991.
- Эйхенбаум 1986 [1919] — *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Ленинград: Художественная литература, 1986. С. 45–63.
- Balke 2018 — *Balke F.* Mimesis zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2018.
- Goodman 1968 — *Goodman N.* Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis — New York — Kansas City: Bobbs-Merrill, 1968.
- Koller 1954 — *Koller H.* Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern: Francke, 1954.
- Verdenius 1949 — *Verdenius W.J.* Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us. Leiden: E.J. Brill, 1949.

Sergey N. Zenkin
(Moscow — Saint Petersburg)

SEMIOSIS AND MIMESIS

АБСТРАКТ:

Mimesis quite often serves as a means of communication between people or animals, and it should be compared with another form of communication, grounded not upon imitation but upon exchange of signs. The very notion of mimesis should be revised in order to replace the mimesis of representation (artistic or not) by a mimesis of communication which takes place not between two objects (original and copy) but between two or more subjects (independent partners). Mimetic communication differs from the semiotic one by 1) its close, and not distant pragmatics, including in certain cases an immediate corporeal contact between partners or even an “excessive mimesis”, that is their identification, 2) a continuous syntactics of its messages, modelled in an analogous rather than in a digital way, 3) a prevalence of energy over information in its semantics. These differences may be partly explained through the categories of exemplification and denotation, distinguished in analytical philosophy.

Although mimesis of communication has not necessarily an aesthetic purpose, it can be observed in literary texts too, combining and making alternate semiotic and mimetic segments and effects.

KEYWORDS: communication, semiosis, mimesis.

NOTE ON THE AUTHOR:

Sergey N. Zenkin, Doctor of Philology, Chief Researcher of the Russian State University for the Humanities (Moscow), Professor of the Higher School of Economics (St. Petersburg), Professor of the Free University.

E-mail: sergezenkine@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-0114-0588

РЕЗЮМЕ:

Мимесис весьма часто служит средством общения между людьми или животными, и его следует сравнивать с другой формой общения, основанной не на подражании, а на обмене знаками. Само

понятие мимесиса требуется пересмотреть, заменяя мимесис-репрезентацию (художественную или нет) мимесисом-коммуникацией, происходящей не между двумя объектами (оригиналом и копией), а между двумя или более субъектами (независимыми партнерами).

Миметическая коммуникация отличается от семиотической 1) своей близкой, а не дальней прагматикой, включающей в некоторых случаях непосредственный телесный контакт между партнерами или даже «эксцессивный мимесис», то есть их отождествление, 2) непрерывной синтактикой своих сообщений, моделируемых не цифровым, а аналоговым способом, 3) преобладанием энергии над информацией в ее «семантике». Эти различия отчасти объяснимы с помощью категорий экземплификации и денотации, различаемых в аналитической философии.

Хотя мимесис-коммуникация не обязательно имеет эстетическую цель, его можно наблюдать и в художественных текстах, комбинирующих и чередующих семиотические и миметические сегменты и эффекты.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: коммуникация, семиозис, мимесис.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Сергей Николаевич Зенкин, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета (Москва), профессор Высшей школы экономики (Санкт-Петербург), профессор Свободного университета.

E-mail: sergezenkine@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-0114-0588

«СИСТЕМА» И «СТРУКТУРА» КАК ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ (ШПЕТ — ТЫНЯНОВ — ЯКОБСОН — ЛОТМАН)

1. Тынянов. По наблюдению П. Штайнера, «система» входит в число базовых тропологических моделей формалистского мышления и дискурса (Steiner 1984: 99–137). Это важное наблюдение можно дополнить: термин «система» характерен для петроградского формализма (Ю. Тынянов), тогда как московские (пара)формалисты-феноменологи — Г. Шпет и его последователи, в том числе Г. Винокур, — предпочитали термин «структура».

По логике раннего Опояза, предметом поэтики должно быть строение литературного произведения. Следующим шагом в развитии этого подхода стала формально-функциональная концепция, согласно которой художественное произведение понимается не как «сумма его приемов» (Шкловский 1923: 8), а как «система соотносенных между собою факторов», один из которых («конструктивный фактор», или «доминанта») подчиняет себе другие (Тынянов 1929: 41, 48)¹. Понятие литературы, жанра и произведения как системы разработано Тыняновым в трех статьях, открывающих его итоговый сборник «Архаисты и новаторы» (1929), — это статьи «Литературный факт» (1924), «О литературной эволюции» (1927) и «Ода как ораторский жанр» (1922, впервые опубликована в 1927 году) (см. Тынянов 1929: 5–29, 30–47, 48–86).

¹ Здесь и далее выделения курсивом в цитатах — мои, а полужирным курсивом — авторские.

В статье «Ода как ораторский жанр» 17 раз встречается существительное *система* и 1 раз прилагательное *системный*, а слово *структура* и его производные не использованы вовсе. Здесь Тынянов говорит о «*системе* литературы» — или «литературной *системе*» вообще и «литературной *системе* данной эпохи» в частности, — а также об одной «национальной *системе*» литературы, противопоставленной другим национальным литературным системам. Поскольку «соотнесенность каждого фактора с другими есть его **функция** по отношению ко всей *системе*», то «произведения, перенесенные из своей национальной *системы* в чужую, приобретают совершенно иную функцию» (Тынянов 1929: 48–49).

В статье Тынянова «Литературный факт» слово *система* употреблено 16 раз, а *структура* и его производные — ни разу. В этой работе художественное произведение рассматривается не столько в связи с литературой в целом, сколько в соотношении с жанром. Обсуждается «жанр как *система*», причем не «статическая», а «динамическая *система*», «не постоянная, не неподвижная», а изменяющаяся в процессе литературной эволюции (Тынянов 1929: 8, 15). Жанровая эволюция описывается как «**смещение системы**» (Там же: 6).

Жанр приобретает конкретные функции только в рамках определенной «жанровой *системы*», существующей только в конкретной «литературной *системе*» (Там же: 37–38), — это 5-й тезис статьи Тынянова «О литературной эволюции». В этой знаменитой работе слово *система* использовано 52 раза (а слово *структура* и его производные — ни разу): «литературное произведение является *системой*, и *системой* является литература» (3-й тезис); «роль одного и того же элемента в разных *системах* разная» (3-й тезис), поэтому одному и тому же жанру (пример: мемуары и дневники) может быть приписана «литературность <...> в одной *системе* литературы и внелитературность в другой» (4-й тезис); и т.д. (Там же: 33, 35).

Тут же еще раз дается определение «функции» (3-й тезис):

«Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как *системы* с другими и, стало быть, со всей *системой* я называю конструктивной **функцией** данного элемента» (Там же: 33).

Литературная система не синхронистична, а диахронистична и связана с эволюцией других культурных систем (8-й тезис):

«Система литературного ряда есть прежде всего *система функций литературного ряда*, в непрерывной соотнесенности с другими рядами. <...> Эволюция литературы, как и других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру <...> с рядами, с которыми она соотнесена» (Там же: 41).

Здесь требует комментария термин *ряд* — калька с нем. *Reihe*, обозначающая ‘группу явлений, связанных общими закономерностями’; это синоним *системы* (15-й тезис):

«изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к *ряду, системе*, соотнесенной с другими *рядами, системами*, ими обусловленной» (Там же: 47);

при этом (8-й тезис):

«эволюция литературы, как и других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру <...> с рядами, с которыми она соотнесена» (Там же: 40–41).

Любая система и подсистема иерархична (9-й тезис):

«Система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов („доминанта“) и деформацию остальных» (Там же: 41).

Вывод (14-й тезис):

«Если <...> эволюция есть изменение соотношения членов *системы*, т. е. изменение функций и формальных элементов, — эволюция оказывается „сменой“ *систем*» (Там же: 46).

Тынянову оставался один шаг до того, чтобы назвать иерархизованную систему структурой, но он этого не сделал. Только в книге «Проблема стихотворного языка» он дважды использовал термин «структура», но лишь в одном предложении, говоря об отличии «*структуры* стиховой лексики от *структуры* лексики прозаической» (Тынянов 1924: 91). Между тем слово *система* и его дериваты встречаются в книге 76 раз. Поэтому И.П. Смирнов был неправ, когда писал, что Тынянов «одним из первых ввел в литературоведческий обиход термин „структура“» (Смирнов 1972: 231).

Тынянов говорил о «строении», «конструкции», но не о «структуре». В этом отношении он следует Фердинанду де Соссюру, различавшему термины *construction* и *structure* (Saussure 1916: 250). Штайнер справедливо указывает, что Тынянов усвоил понятие системности из соссюровского понятия *langue* в противопоставлении *parole*, но существенно переосмыслил соссюровскую концепцию *langue*. К различиям между Тыняновым и Соссюром, отмеченным исследователем (Steiner 1984: 102–104, 108–110), добавлю еще одно: у Соссюра системен *langue* в целом, но не его конкретная реализация — *parole*. Для Тынянова системой является не только литература в целом, но и ее конкретная реализация — произведение, текст.

2. Шпет. Термин «структура» в русскую гуманитарную науку ввел Шпет (Steiner 1991: 36; Tihanov 2010: 47–49). Второй том его «Эстетических фрагментов» (Шпет 1923) занимает обширная статья «Структура слова in usum aestheticae» (датирована 13 февраля 1922 г.), в которой заглавный термин и его производные встречаются 50 раз, а не полностью ему синонимичный термин «система» ровно вдвое меньше (25 раз). Вот ее главные тезисы:

- i) Структура иерархична: «Под **структурую** слова разумеется не морфологическое, синтаксическое или стилистическое построение, вообще не „плоскостное“ его расположение, а, напротив, органическое, вглубь: от чувственно воспринимаемого до формально идеального (эйдетического) предмета, по всем ступеням располагающихся между этими двумя терминами отношений» (Шпет 1923: 11).
- ii) Структура холистична: «*Структура* есть конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в „размере“ и даже качестве, но ни одна часть из целого in potentia не может быть устранена без разрушения целого» (Там же: 11).
- iii) Поэтому структура не равна «агрегату»: «*Структура* отличается и от агрегата, сложная мас[с]а которого допускает уничтожение и исчезновение из нее каких-угодно составных частей без изменения качественной сущности целого» (Там же: 12).
- iv) Элементы структур сами суть структуры: «*Структура* может быть лишь расчленима на новые замкнутые в себе *структуры*, обратное сложение которых восстанавливает первоначальную *структуру*» (Там же: 12).

v) Природный организм структурирован, это структура или система высшего порядка: «Организм есть *система структур* <...> Каждая *структура* в *системе* сохраняет свою конкретность в себе. Каждая часть *структуры* — конкретна и остается также *структурой*, пока не рассыпется и не расплавится в вещество, которое, хотя также конкретно, но уже *не структурно*» (Там же: 13).

vi) Культура тоже структурирована: «Духовные и культурные образования имеют существенно *структурный* характер, так что, можно сказать, что сам „дух“ или культура — *структурны*» (Там же: 12).

Из всех бывших сторонников Р. Якобсона в Московском лингвистическом кружке (МЛК) наибольшее влияние Шпета испытал Винокур. В 1927 году в Государственной академии художественных наук (ГАХН), куда мигрировали бывшие сотрудники МЛК, вышли две книги — монография Шпета «Внутренняя форма слова» (Шпет 1927) и монография Винокура «Биография и культура». В книге Шпета термин «*структура*» и его дериваты встречаются 68 раз, а в книге Винокура — 58 раз (Пильщиков 2019: 47). Понятие «внутренней формы» Винокур переносит из области лингвистики в область семиотики поведения; при этом для него, как и для Шпета, «*внутренняя форма*» есть «*структура*». Апофеозом этого протоструктурализма можно считать следующее утверждение Винокура:

«Биография, как историческое явление весьма высокой сложности, есть, разумеется, не просто *структура*, а как бы *структура структур*, т.е. такая *структура*, в которой каждый отдельный член в свою очередь обладает *структурным* строением» (Винокур 1927: 41).

В 1934 году коллега Якобсона по Пражскому лингвистическому кружку (ПЛК) Ян Мукаржовский определил культуру как «*структуру структур*»:

«Эволюционные ряды [vývojové řady], заданные динамикой изменяющихся во времени отдельных *структур* (например, *структур* политических, экономических, идеологических, литературных), не развиваются без соотнесенности [beze vztahů], но образуют *структуру* более высокого порядка [strukturu vyššího řádu], в которой они являются компонентами [složkami], и эта *структура структур* имеет свою иерархию и свою доминанту (превалирующий ряд) [a že tato struktura struktur má svoji hierarchii i svoji dominantu (řadu převládající)] (Mukařovský 1934: 59).

Здесь слово *řad* — полный аналог рус. *ряд*, с одной стороны, и нем. *Reihe*, с другой; но его синонимом является уже не «система», а «структура». При этом понятие «*структуры структур*» у Мукаржовского Штайнер (Steiner 1984: 264) убедительно связывает с понятием «*системы систем*» в пражских тезисах Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» (8-й тезис):

«Вопрос о конкретном выборе пути [эволюции], или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотношенность (*система систем*) имеет свои подлежащие исследованию *структурные* законы. Методологически пагубно рассмотрение соотношенности *систем* без учета имманентных законов каждой системы» (Тынянов, Якобсон 1928: 37).

Предпочтение, отданное Мукаржовским формулировке «*структура структур*» перед «*системой систем*», можно связать с косвенным влиянием Винокура, который был гостем Пражского лингвистического кружка в ноябре 1928 года, почти одновременно с Тыняновым (результатом тыняновского визита стали написанные совместно с Якобсоном пражские тезисы). Винокур, в свою очередь, отталкивался от шпетовского определения биологического организма как «*системы структур*», а «Эстетические фрагменты» Шпета оставались влиятельнейшей работой для всех бывших участников МЛК, включая Якобсона (Pilshchikov 2022: 243).

3. Якобсон. В упомянутых совместных тезисах Тынянова и Якобсона термины *система* и *структура* еще употребляются как синонимы (4-й тезис):

«Понятие механического агломерата явлений, замененное понятием *системы, структуры*, в области науки синхронической, подверглось соответствующей замене и в области науки диахронической. История системы есть в свою очередь система. <...> каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер» (Тынянов, Якобсон 1928: 36–37).

В следующем, 1929 году пункт о системности диахронии был включен в подготовленный Якобсоном раздел 1b Тезисов Пражского лингвистического кружка, представленных на Первом Меж-

дународном съезде славистов в Праге, а словосочетание «механический аггломерат» Якобсон повторил в написанной по-чешски газетной заметке о Съезде славистов — той самой, в которой он впервые использовал термин «структурализм»:

«Если бы мы хотели кратко охарактеризовать ведущую идею сегодняшней науки в ее самых различных проявлениях, мы не нашли бы более подходящего обозначения, чем *структурализм*. Каждый комплекс явлений, которым занимается современная наука, рассматривается не как механический аггломерат [mechanický shluk], а как структурное целое [jako strukturální celek], как система [jako systém], и главная задача — открыть его внутренние законы, статические и динамические» (Jakobson 1929: 11).

Мой перевод чешского *mechanický shluk* как «механический аггломерат» опирается на якобсоновский автоперевод этого фрагмента на английский: «a mechanical agglomeration» (Jakobson 1971: 711), который, в свою очередь, следует сопоставить со шпетовским «агрегатом».

О том же говорит Лотман в «Лекциях по структуральной поэтике»:

«Особенность структурного изучения [языка, литературы, любых явлений действительности] состоит в том, что оно подразумевает не рассмотрение отдельных элементов в их изолированности или механической соединенности, а определение соотношения элементов между собой и отношения их к структурному целому. Оно неотделимо от изучения функциональной природы системы и ее частей» (Лотман 1964: 5–6).

В книге Лотмана с позиций структурного моделирования художественного текста и с использованием тыняновско-якобсоновской терминологии критикуется механистическая модель, выдвинутая в ранних опоязовских работах (прежде всего у Шкловского):

«Основной порок так называемого „формального метода“ — в том, что он зачастую подводил исследователей к взгляду на литературу как на сумму приемов, механический конгломерат. Подлинное изучение художественного произведения возможно лишь при подходе к произведению как к единой, многоплановой, функционирующей структуре. Нельзя сказать, что этот взгляд является чем-либо принципиально новым в нашей науке о литературе. Он уже наметился в трудах Ю. Н. Тынянова, Г. А. Гуковского, В. Я. Проппа и ряда других исследователей» (Там же: 13, ср. с. 158).

Тезис об отличии структурализма от формализма Лотман повторил в статье «Структурализм в литературоведении», написанной для «Краткой литературной энциклопедии» (1967), но попавшей под запрет и не вышедшей при жизни автора:

«Текст, с точки зрения структурализма, составляет не механический конгломерат „приемов“, „элементов“ или „мотивов“, а органическое единство. Семантика текста и его социальная функция неотделимы от присущей ему структуры» (цит. по: Пильщиков 2012: 46).

Что же касается Якобсона, то с его точки зрения *структура* (иерархизированная система) стала базовым понятием новых (пост-романтических и пост-позитивистских) наук, и после 1929 года, вводя в обиход термин «структурализм», он предпочитал говорить не о системе, а о структуре.

4. Лотман. В 1960-е годы термины *структура* и *система* остаются для Лотмана синонимами:

«Одним из основных принципов структурализма является отказ от анализа по принципу механического перечня признаков: художественное произведение не сумма признаков, а функционирующая *система, структура*» (Лотман 1967: 93–94).

Однако в дальнейшем он предложил два существенных концептуальных сдвига. Сперва, отталкиваясь от постсоссюрианской оппозиции «языка и речи» = «кода и сообщения» = «грамматики и текста», тезис об эквивалентности которых принадлежит Якобсону (Jakobson 1953: 14; 1971: 558–559), Лотман (1970: 20–21; 1972: 20) приписал свойства «системы» языку (*langue*), а свойства «структуры» — речи (*parole*).

Первая печатная работа Лотмана, в заглавии которой использован термин «структура», — это «Идейная структура „Капитанской дочки“» (Лотман 1962). В статье показано, как «*система* взглядов Пушкина» реализуется в «идейно-художественной *структуре*» повести. Специфика лотмановского понимания структуры эксплицирована в уже написанной к тому времени, но опубликованной полгода спустя статье «О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры» (Лотман 1963). По

самоопределению Лотмана из письма В.Н. Топорову от 12 марта 1963 года, в ней выдвинут тезис «о различии между языковой и неязыковой, хотя и выраженной средствами языка, структурой» (Лотман 1997: 672). Это противопоставление будет вскоре развернуто в оппозицию первичных и вторичных моделирующих систем (Лотман 1965). Термин был первоначально предложен В.А. Успенским (см. Успенский 1995: 106–107), но «для Ю.М. Лотмана он никак не случаен и органически входит в его систему культурологических понятий: „вторичные моделирующие системы“ — это для него не синоним или эвфемизм семиотических систем, но особая разновидность последних» (Лотман М. 1998: 679, примеч. 1). Художественная литература надстраивается над естественным языком и представляет собой знаковую систему второго уровня, наполняющую словесные конструкции качественно новой семантикой (Лотман 1974).

Отсюда у Лотмана коррелирующие понятия: «искусство как вторичная моделирующая *система*» и «*структура* художественного (или поэтического) текста» (Лотман 1970; 1972). В его пушкиноведческих работах начала 1970-х годов оппозиция «система vs. структура» работает при описании поэтики пушкинских текстов. В статье о поэме Пушкина «Анджело» показано, как «соединение разнородных стилевых *систем*» влияет на ее «композиционную *структуру*» (Лотман 1973), а в работе о посвящении «Полтавы» — как «*система* культурных кодов романтизма» определяет «функцию посвящения в общей текстовой *структуре* поэмы» (Лотман 1975).

Затем, однако, Лотман разработал более сложную модель взаимодействия системы и структуры: в искусстве *структура* (то есть *текст*), порожденная *системой* (*языком*), сама становится *системой* (*языком*), которая порождает другие *структуры* (*тексты*). Более того, эту лингвистическую по своему происхождению (и генеративную по сути) модель Лотман применяет к анализу не только вербального текста, но и поведения. Согласно Лотману (1970), «*система* романтического мышления» реализуется в «*структуре* романтического сознания», которая, в свою очередь, реализуется

в «романтической *системе* стиля», реализующейся в *структуре* романтического текста, порождающего *систему* романтического поведения, которая реализуется в *структуре* романтического поступка, и так далее (Лотман 1970: 51–52 и др.).

Программа поведения соотносится с конкретными поступками так же, как в лингвистической модели Соссюра соотносятся язык (социальное явление) и речь (индивидуальное явление). Подобно тому, как последовательность высказываний-сообщений выстраивается в текст (устный или письменный), последовательность поступков выстраивается в «поведенческий текст», «написанный» на языке соответствующей культуры или субкультуры.

Следствие этой диалектики — переход от со- и противопоставления «системы *и* текста» (1964) к синтетическому представлению о «тексте *как* системе» (1970), в первую очередь применимому к художественному тексту: «Художественный *текст* представляет собой сложную *систему*, построенную как сочетание общих и локальных упорядоченностей разных уровней» (Лотман 1970: 302). По мнению М.Ю. Лотмана, такой подход к тексту специфичен для тартуской школы:

«Особенностью тартуской структурально-семиотической школы является ее выраженная текстоцентричность: не язык, не знак, не структура, не бинарные оппозиции, не грамматические правила, а текст является центром ее концептуальной системы. <...> Текст был „отброшенным камнем“ структурализма; Ю.М. Лотман делает его краеугольным камнем тартуской школы» (Лотман М. 1995: 214, 217).

Концепция «текста как системы» приводит к понятию «текста как динамической системы». Здесь Лотман, отталкиваясь от Тынянова («произведение как динамическая система»), идет гораздо дальше: текст — это не только «реализация некоторого языка», но и «генератор языков» (Лотман 1981: 104).

Литература

- Винокур 1927 — *Винокур Г.О.* Биография и культура. М.: Г.А.Х.Н., 1927.
- Лотман 1962 — *Лотман Ю.М.* Идеиная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков: Псковский гос. пед. ин-т, 1962. С. 3–20.
- Лотман 1963 — *Лотман Ю.М.* О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры // Вопросы языкознания. 1963. № 3. С. 44–52.
- Лотман 1964 — *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха). Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1964.
- Лотман 1965 — [*Лотман Ю.М.*] От редакции // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 181. (Труды по знаковым системам; II). Тарту, 1965. С. 5–8. (Подпись: *Редколлегия*).
- Лотман 1967 — *Лотман Ю.М.* Литературоведение должно быть наукой // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 90–100.
- Лотман 1970 — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Лотман 1972 — *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.
- Лотман 1973 — *Лотман Ю.М.* Идеиная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Пушкинский сборник. Псков: ЛГПИ им. А.И. Герцена; Псковский гос. пед. ин-т, 1973. С. 3–23.
- Лотман 1974 — *Лотман Ю.М.* Несколько замечаний по поводу статьи проф. Марии Р. Майеновой «Поэтика в работах Тартуского университета» // *Russian Literature*. 1974. № 6. С. 83–90.
- Лотман 1975 — *Лотман Ю.М.* Посвящение «Полтавы» (текст, функция) // Проблемы пушкиноведения. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1975. С. 40–54.
- Лотман 1981 — *Лотман Ю.М.* Текст как динамическая система // Структура текста – 81: (Тезисы симпозиума). М.: Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР, 1981. С. 104–105.
- Лотман 1997 — *Лотман Ю.М.* Письма 1940–1993 / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б.Ф. Егорова. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
- Лотман М. 1995 — *Лотман М.Ю.* За текстом: Заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая) // Лотмановский сборник, 1. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 214–222.

- Лотман М. 1998 — *Лотман М.Ю.* Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю.М. Лотмана // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 675–686.
- Пильщиков 2012 — *Пильщиков И.А.* Невышедшая статья Ю.М. Лотмана «Структурализм в литературоведении» // *Русская литература.* 2012. № 4. С. 46–69.
- Пильщиков 2019 — *Пильщиков И.А.* Динамика текста и динамика литературы: формализм — функционализм — структурализм (историко-научные тезисы) // *Динамическая структура текста = The Dynamic Structure of Text.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. С. 45–63.
- Смирнов 1972 — *Смирнов И.П.* Структурализм в литературоведении // *Краткая литературная энциклопедия.* Т. 7. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1972. Стлб. 231–234.
- Тынянов 1924 — *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.
- Тынянов 1929 — *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.
- Тынянов, Якобсон 1928 — *Тынянов Ю.Н., Якобсон Р.О.* Проблемы изучения литературы и языка // *Новый Леф.* 1928. № 12. С. 35–37.
- Успенский 1995 — *Успенский В.А.* Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование // *Лотмановский сборник,* 1. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 99–127.
- Шкловский 1923 — *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф. Берлин: Русское Универсальное Издательство, 1923.
- Шпет 1923 — *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты, II. Пб.: Колос, 1923.
- Шпет 1927 — *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М.: Г.А.Х.Н., 1927.
- Jakobson 1929 — *Jakobson R.* Romantické všeslovanství — nová slavistika // *Čin.* 1929. 31. října. S. 10–12.
- Jakobson 1953 — *Jakobson R.* From the Point of View of Linguistics // *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists (Indiana University Publications in Anthropology. Memoir 8; Supplement to International Journal of American Linguistics. Vol. 19, no. 2).* Bloomington, Ind.: Indiana University Linguistics Club, 1953. P. 11–21.
- Jakobson 1971 — *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. II: Word and Language. The Hague; Paris: Mouton, 1971.
- Mukařovský 1934 — *Mukařovský J.* Polákova Vznešenost přírody: Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury // *Sborník filologický,* X. Praha: Česká akademie věd a umění, 1934. S. 1–68.

- Pilshchikov 2022 — *Pilshchikov I.* The Four Faces of Russian Formalism // Central and Eastern European Literary Theory and the West. Berlin: De Gruyter, 2022. P. 212–257.
- Saussure 1916 — *Saussure F. de.* Cours de linguistique générale / Publié par C. Bally et A. Sechehaye. Lausanne; Paris: Payot, 1916.
- Steiner 1984 — *Steiner P.* Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca, NY; London: Cornell University Press, 1984.
- Steiner 1991 — *Steiner P.* Gustav Shpet and the Prague School: Conceptual Frames for the Study of Language // Journal of Comparative Literature and Aesthetics. 1991. Vol. XIV, № 1/2. P. 35–43.
- Tihanov 2010 — *Tihanov G.* Innovation and Regression: Gustav Shpet's Theoretical Concerns in the 1920s // Critical Theory in Russia and the West. Abingdon; New York: Routledge, 2010. P. 44–62.

Igor A. Pilshchikov
(Los Angeles)

**“SYSTEM” AND “STRUCTURE”
AS TERMS AND CONCEPTS
(SHPET—TYNIANOV—
JAKOBSON—LOTMAN)**

ABSTRACT:

This paper explores the evolution of the terms ‘system’ and ‘structure’ as applied to literature and art by Russian formalists and some of subsequent structuralist theorists from the 1920s to the 1980s. Initially favoured by Petrograd formalists like Yuri Tynianov, the term ‘system’ gradually shared space with ‘structure’, introduced by Gustav Shpet in 1923 and embraced by Moscow (para)formalist phenomenologists including Grigorii Vinokur. In 1928, Roman Jakobson, collaborating with Tynianov in Prague, adopted both terms as synonyms. However, heralding the foundational concept of the emergent, post-romantic, and post-positivist field he termed ‘structuralism’ in 1929, he eschewed ‘system’ in his post-1929 works. These shifts paved the way for Yuri Lotman’s dialectics of system and structure. According to Lotman, a structure (=text) birthed from a system (=language) metamorphoses into a system in itself, consequently giving rise to new structures (=texts).

KEYWORDS: formalism, structuralism, system, structure.

NOTE ON THE AUTHOR:

Igor A. Pilshchikov, Doctor of Philology, Professor and Chair, Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, University of California, Los Angeles.

E-mail: pilshchikov@ucla.edu

ORCID: 0000-0003-0153-6598

РЕЗЮМЕ:

В статье рассматривается эволюция терминов «система» и «структура» в контексте их применения к литературе и искусству в теориях формальной школы и некоторых версий структурализма с 1920-х по 1980-е годы. Термин «система» характерен для петроградского формализма (Ю. Тынянов), тогда как московские (пара)формалисты-феноменологи — Г. Шпет и его последователи, в том числе Г. Винокур, — использовали термин «структура». В совместных тезисах Ю. Тынянова и Р. Якобсона, написанных в 1928 году в Праге, оба термина фигурируют как синонимы. Однако после 1929 года, введя в обиход термин «структурализм», Якобсон предпочитал говорить не о системе, а о структуре — с его точки зрения структура (иерархизированная система) стала базовым понятием новых (пост-романтических и пост-позитивистских) наук. Эти концептуальные трансформации подготовили почву для лотмановской диалектики системы и структуры. По Лотману, в искусстве структура (=текст), порожденная системой (=языком), сама становится системой (=языком), которая порождает другие структуры (=тексты).

Ключевые слова: формализм, структурализм, система, структура.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Игорь Алексеевич Пильшиков, доктор филологических наук, профессор и заведующий кафедрой славянских, восточноевропейских и евразийских языков и культур Калифорнийского университета, Лос-Анджелес.

E-mail: pilshchikov@ucla.edu

ORCID: 0000-0003-0153-6598

МЕТОД ПРОППА И ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ СЛАВЯНСКИХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ

К настоящему времени народная демонология (наряду с народным календарем) оказалась одним из наиболее изученных и наиболее оснащенных источниками, в том числе новыми полевыми материалами, разделов славянской мифологической традиции. Это позволяет заново поставить вопрос о классификации и типологии персонажей низшей мифологии, а также о типологии мифологических систем отдельных славянских регионов. Если речь идет об общей характеристике народной демонологии той или иной локальной традиции или более крупной региональной традиции или даже целой этнической традиции, то что именно, какие параметры должны включаться в такую характеристику? Созданная когда-то у нас (и принятая в готовящейся к печати коллективной монографии по славянской народной демонологии) общая схема описания мифологических персонажей (далее — МП) представляет собой матрицу, в которую каждый персонаж каждой отдельной локальной традиции вписывается соответственно своим характеристикам, заполняя отдельные клетки этой схемы (Виноградова, Гура и др. 1989). Но при этом мы не можем оценить «вес» выявленных признаков, хотя интуитивно мы понимаем, и материал это показывает, что в каждой системе есть признаки ключевые, ядерные, доминантные, а есть периферийные, маргинальные (особенно это касается фольклорных мотивов). Что это значит для типологии?

Если все признаки учитывать на одном уровне, то типология получится очень смазанной, малоконтрастной. Почти все клетки таблицы (анкеты) окажутся так или иначе заполненными во многих традициях. Это значит, что без стратификации (иерархизации) признаков мы не можем полноценно сравнивать образы мифологических персонажей, принадлежащих разным традициям. Наша типологическая анкета оказывается показательной только в той ее части, где отмечено отсутствие тех или иных признаков (например, отсутствие такой фигуры, как карпатский планетник у русских). Как можно преодолеть это положение? Конечно, настоящая статистика здесь малоприменима. Но какая-то относительная иерархизация все-таки возможна, хотя бы в некотором условном различении доминантных и второстепенных характеристик. Например, в одной традиции самым типичным вредоносным действием ведьмы оказывается отбирание урожая, в другой — отнимание молока у коров, в третьей — насылание или лечение болезней, хотя и остальные вредоносные действия могут быть известны.

В то время как для **типологии** значимы прежде всего доминантные признаки, то для ареалогии, для географии и для, так сказать, «**этимологии**» периферийные, маргинальные признаки могут оказаться даже более важными, чем доминантные. Например, в Полесье мы находим распространенный способ распознавания ведьмы: надо взять цедилку (кусочек ткани, через которую процеживают надоевшее молоко), воткнуть в нее так наз. *проторы* (т.е. иголки с отломанными ушками) и кипятить ее в воде (НДП 1: 222–228). И если этот же вид магии (довольно маргинальный признак в общем наборе признаков) мы встречаем у польских гуралей (взять льняную цедилку, молча кипятить ее в воде в железном горшке, купленном в Великую среду, в течение трех дней, воткнув в цедилку иголки или шпильки, тогда придет чаровница вся исколотая, красная, дрожащая и скажет, что у нее болит голова (Kaś 2: 26)), то очевидно, что такая параллель очень значима в сравнительном плане, хотя в общей картине и Полесья, и Подгалья эта черта не занимает доминантной позиции. В самых разных местных традициях мы можем встретить такую, казалось бы, маргинальную деталь, как

застрявший в зубах волка-оборотня лоскут от юбки или платка его жены. Таких повторяющихся на разных, часто далеко отстоящих друг от друга территориях деталей немало, и такие совпадения для «этимологии» каждого персонажа весьма значимы. Нередко типологически значимыми признаками оказываются не локативные характеристики персонажей (водяные, лесные, полевые, домашние, атмосферные и проч. демоны), которые традиционно служили основой классификации, и не их временная приуроченность (календарные демоны), а то, что В.Я. Пропп применительно к волшебным сказкам называл **функциями** действующих лиц, т.е. характерные для каждого персонажа действия (Пропп 1969: 23–28). Для мифологических персонажей — это прежде всего вредоносные действия (отнимание молока или урожая, насылание болезней, порчи, стихийных бедствий, таких как град, проливные дожди или засуха и т.п.), а также типичные для отдельных персонажей мотивы (хождение после смерти, подмена детей, оборотничество и т.п.).

В чем состоит метод Проппа? И как можно его применить к изучению народной демонологии? И прежде всего — почему у Проппа речь идет о морфологии?

Термин *морфология* для нас ассоциируется прежде всего с языкознанием (морфология, синтаксис, лексикология и т.п.), а также с биологией и характерным для этой области науки пониманием морфологии как *структуры*, как внутреннего строения изучаемого объекта¹. Таким объектом для Проппа был корпус волшебных сказок как некое целое, а морфология означала наличие общих для всех сказок структурных черт. Поиск этих общих черт среди огромного множества разновидностей текстов и составлял основу исследования Проппа «Морфология сказки», изданного в 1928 г., т.е. задолго до того как структурная лингвистика стала господствующим направлением в лингвистике.

Вместе с тем, книга Проппа оказалась вполне созвучной научным поискам представителей русской формальной школы в ли-

¹ Ср. эпиграф к книге из Гете, где морфология определяется как фундаментальное общенаучное понятие (Пропп 1969: 7).

тературоведении и деятелей ОПОЯЗ'а, которые также во многом опирались на идеи лингвистики и оказались предвестниками позднейшей семиотики:

Впервые в истории литературоведения смысловая сторона поэтического произведения была столь четко и последовательно воспринята как компонент знака, а не как компонент обозначаемой действительности. Тем самым было преодолено распространенное отнесение смысловой сферы к проблемам содержания сообщения и тем самым было преодолено поверхностное восприятие формы, т.е. отношение к ней как всего-навсего шелухе, в которую обернуто содержание. <...> Как только поэтическое слово было воспринято как целостный знак, сразу же возникла необходимая предпосылка для сравнительного анализа поэзии и иных видов искусства (Якобсон 2011: 69).

В 1966 г. в своем ответе на критику «Морфологии» со стороны К. Леви-Стросса Пропп так объяснял сущность своего метода в итальянском издании своей книги:

Я <...> стал изучать <...> сказки с точки зрения того, что в сказке вообще делают персонажи. Так <...> родился очень простой метод изучения сказки по поступкам действующих лиц независимо от их облика. Поступки действующих лиц, их действия я назвал функциями (Пропп 1976: 136). <...> Оказалось, что функций мало, форм их много, последовательность функций всегда одинакова, т.е. получилась картина удивительной закономерности (Там же: 142).

Понятие функции у Проппа оказалось близким к другому кардинальному лингвистическому понятию, а именно — к понятию предиката как главного элемента высказывания, организующего его смысловую структуру: при одном и том же предикате могут меняться все зависимые от него актанты (исполнитель, адресат, объект, время, место, условия действия), но общий логический смысл высказывания остается неизменным.

Близость своей концепции к лингвистике Пропп хорошо осознавал:

Воспитанные в школе литературоведческих традиций, мы часто еще не можем себе представить, чтобы поэтическое произведение могло возникнуть иначе, чем возникает литературное произведение при индивидуальном творчестве. Нам все кажется, что кто-

то должен был его сочинить или сложить первый. <...> Здесь нет возможности входить во всю ширину этой проблемы. Достаточно указать здесь только на то, что генетически фольклор должен быть сближаем не с литературой, а с языком, который также никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов (Там же: 21–22).

Но это еще не все. Подход Проппа роднит с лингвистикой также понимание глубокой внутренней связи между структурой изучаемого объекта и его историей:

Изучение структуры всех видов сказки есть необходимейшее предварительное условие исторического изучения сказки. Изучение формальных закономерностей предопределяет изучение закономерностей исторических <...> Мы будем утверждать, что пока нет правильной морфологической разработки, не может быть и правильной исторической разработки (Пропп 1969: 20–21).

Почти теми же словами говорит об этом лингвист А.А. Зализняк: «Нередко оказывается, что операционные понятия и вспомогательные построения, используемые в оптимальном синхронном описании, в той или иной мере соответствуют понятиям и построениям, известным из истории данного языка» (Зализняк 1962: 56).

Если «Морфология сказки» была признана (хотя и не сразу, а спустя несколько десятилетий) классикой фольклористики, то следующая книга Проппа — «Русские аграрные праздники», изданная в 1963 г., была встречена прохладно и до сих пор не получила широкого признания (не в последнюю очередь потому, что в ней, по условиям того времени, было полностью исключено религиозное содержание календарных праздников). Между тем, она по своей концепции непосредственно продолжала «Морфологию сказки», на что указывал и сам автор:

В книге «Русские аграрные праздники» (1963) я применил как раз тот самый метод, что и в «Морфологии». Оказалось, что все большие основные аграрные праздники состоят из одинаковых элементов, различно оформленных (Пропп 1976: 137).

При сравнении праздников между собой обнаружится, что частично они состоят из одинаковых слагаемых, иногда различно оформленных, а иногда и просто тождественных. Эти составные части необходимо определить, выделить и сопоставить (Пропп 1963: 12).

Когда мы описываем каждый праздник календарного года по отдельности, то находим в нем множество деталей самого разного свойства, которые придают каждому празднику неповторимый индивидуальный характер. Святки не похожи на праздник Ивана Купалы или встречу весны. Но если взглянуть на них с морфологической точки зрения, то окажется, что они монтируются из одних и тех же блоков (поминовение мертвых, обрядовая еда, заклинательно-поздравительные песни, растительная символика, игры и увеселения, элементы похоронные и смеховые). Точно так же конкретные сказки индивидуальны, в них разные персонажи, разные условия действий, разное предметное оснащение, разные сюжеты и т.п., но все это разнообразие сказок может быть сведено к единой композиционной схеме, построенной на признаке функций действующих лиц. В описании праздников Пропп не использует понятия функции, но по этому же принципу поиска постоянных и переменных элементов обряда вскрывает внутреннюю структуру праздника как комплекса повторяющихся элементов.

Теперь мы можем поставить вопрос: можно ли метод (подход) Проппа применить к описанию системы народной демонологии? Ведь он был применен сначала к сказке, к ее композиции, т.е. к произведениям (текстам) повествовательных жанров, а затем в «Русских аграрных праздниках» — к обрядовому материалу². А сфера народной демонологии — это не повествовательные тексты и не обрядовые тексты, хотя она объединяет и то, и другое (былички и бывальщины, с одной стороны, и — магические приемы, предписания и запреты, с другой).

Между тем Пропп замечает, что

...повторяемость функций при различных исполнителях уже давно замечена историками религии в мифах и верованиях, но не замечена историками сказки. Подобно тому как свойства и функции богов переходят с одних на других и, наконец, даже переносятся на христианских святых, точно так же функции одних сказочных персонажей переходят на другие персонажи. <...> По-

² На семиотический параллелизм между вербальным и обрядовым текстом указывали многие исследователи; см. в частности (Толстой 1982).

стоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполняются. <...> Число функций, известных волшебной сказке, ограничено (Пропп 1969: 24–25).

Насколько это применимо к материалу народной демонологии?

Упомянутая выше универсальная схема описания мифологических персонажей (Виноградова, Гура и др. 1989) охватывала все релевантные хотя бы для одной этнической или региональной традиции свойства мифологических персонажей; к ним относятся: названия, имена (в т. ч. эпитеты), ипостаси (антропоморфная, зооморфная, фитоморфная, атмосферное явление и т.д.), физическая и социальная характеристика (пол, возраст, телесные аномалии, одежда и т.д.), атрибуты и спутники, количественная характеристика МП и их иерархия, генезис (покойники, живые люди, превращения), локусы (места обитания, появления, исчезновения), время, способности и пристрастия (прожорливость, обидчивость и т.д.), занятия и привычки (расчесывать волосы — русалка, танцы и пение — вилы и т.д.) и в том числе **функции** (вредить, помогать, наказывать) и предикаты (сбивать с пути, пугать, похищать и т.д.), объекты и адресаты действий и патронажа, коммуникация человека с МП (вызывание, приглашение, распознавание и др.), характерные мотивы, основные источники (фольклорные жанры, обряды, иконография, лексика и др.).

Эта всеохватная схема лежит в основе полной характеристики индивидуальных славянских МП, но она мало пригодна из-за своей многомерности для целей сравнения и типологии (потому что почти по каждому признаку можно составить свою типологию). Понятно, что столь же всесторонне и подробно можно охарактеризовать и действующих лиц сказки (имена действующих лиц, их семейный или социальный статус, их одежда, привычки, объекты, время и место действия и т.п.), но это не меняет ее «морфологии» в смысле Проппа (т.е. последовательности действий персонажей).

Традиционно для целей классификации МП избирался какой-нибудь один признак, чаще всего **локативный**, т.е. место обитания и сферы патронажа МП (леший в лесу, водяной в водоеме, домо-

вой в доме — ср. (Толстой 1974). Точно так же праздники классифицируются по **временному** признаку, т.е. по календарной приуроченности. Локативный признак взят за основу классификации и в только что завершеном, но пока не изданном коллективном труде «Народная демонология славян» (условно), выполненном под руководством М.М. Валенцовой, где представлены обобщенные очерки всех славянских традиций. Можно классифицировать МП и по **внешнему облику** (Толстой 1976). Можно делить МП по **генетическому признаку**: живые люди, покойники, природные явления и человеческие состояния. В фундаментальном 4-томном труде «Народная демонология Полесья» (НДП) этот принцип совмещен с локативным: том 1. Люди со сверхъестественными свойствами, том 2. Демонологизация умерших людей, том 3. Мифологизация природных явлений и человеческих состояний, том 4. Духи домашнего и природного пространства. Нелокализованные персонажи (змеи, черт, блуждающие огни, подменыш).

Эти опыты показывают, что классификация и типология МП может строиться на разных признаках. Если же, следуя методу Проппа, взять за основу **функции** МП, т.е. те действия, которые им приписываются, то мы увидим, что, как и в сказке, одни и те же функции (например, отбирание молока у коров, похищение и подмена детей, вызывание града, насылание болезней и т.п.) могут приписываться разным персонажам. В самом общем плане эти функции могут быть определены как вредительские в терминологии Проппа. Но есть и функции другого типа — наделение благом, или избавление от недугов, или наказание за нарушение запретов. Конкретные виды этих функций весьма разнообразны — как в отношении исполнителей соответствующих действий, так и в отношении их объектов (или адресатов, жертв), в отношении обстоятельств действий (время, место, способ и т.д.). Но если в сказке главное действующее лицо — герой, а его противник (вредитель) — антагонист, то в мифологическом (демонологическом) дискурсе — наоборот, вредитель (МП) чаще всего и есть главный герой и исполнитель действия, а человек — выступает в роли его антагониста.

В 30-е годы прошлого века известный польский ученый К. Мошиньский опубликовал атлас польской народной духовной культуры (Moszyński 1934–1936), в котором содержались среди прочих, карты, посвященные функциям МП, в том числе: карта 23: Демоны, похищающие и подменяющие ребенка (1. boginka, bogina itp., 2. mamuna, mamona, 3. sibela itp., 4. paniuńca, 5. odmienica itp., odmieniec, 6. dziwożona, dzika baba, 7. lisiwka, 8. diablica, czartica, 9. zły, zły duch, diabel itp., 10. kraśnię, kraśnolud itp.); карта 24: Демон, приумножающий достаток (1. chobold, kobold, 2. kołbuk, kłobuk, atwor, atvaras, 4. latawiec itp., 5. skrzat, skrzak, 6. plonek, 7. chowaniec itp., 8. domovik, 9. jaucier, 10. diabeł, zły duch itp. 11. inkluz, ankluz 12. sporysz, szporych, 13. źmieję, 14. inne) — см. (Moszyński 1967: 736–740) (следует при этом учитывать, что на картах-схемах Мошиньского территория Польши представлена в ее предвоенных границах, т.е. с включением западных районов Белоруссии, Украины и Литвы). Эти разные МП различаются не только именами, но и другими признаками и свойствами, однако объединяются на основе своей функции, т.е. характерных действий (в данном случае — функции подмены ребенка, приумножения достатка).

Таким образом, проповская функция может служить **еще одним** признаком при классификации и сравнении славянских МП, наряду с другими признаками (такими как внешний вид, привычки, место обитания, время действия и др.). Соотносительный вес разных признаков еще предстоит определить.

Но есть еще одна типологическая характеристика, относящаяся уже не к отдельным персонажам, а к демонологической системе в целом. Речь идет о соотношении в каждой этнической или региональной традиции элементов мифологических верований о МП и повествовательных мотивов и сюжетов, им посвященных. При сравнении под этим углом зрения одни традиции оказываются более мифологическими, другие — более фольклорными, оформляющими рассказы о МП в жанрово определенные фольклорные тексты, например близкие к сказкам. Но об этом здесь нет возможности говорить.

Литература

- Виноградова, Гура и др. 1989 — *Виноградова Л.Н., Гура А.В., Кабакова Г.И., Терновская О.А., Толстая С.М., Усачёва В.В.* Схема описания мифологических персонажей // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. Проблемы культуры. М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1989. С.78–85.
- Зализняк 1962 — *Зализняк А.А.* О возможной связи между операционными понятиями синхронного описания и диахронией // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М.: Изд. Академии наук СССР, 1962. С. 56.
- НДП — Народная демонология Полесья (Публикации текстов в записях 80–90-х годов XX века) / Сост.: Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская. Т. 1. Люди со сверхъестественными свойствами. М.: Языки славянских культур, 2010; Т. 2. Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012; Т. 3. Мифологизация природных явлений и человеческих состояний. М.: Издательский дом ЯСК, 2016; Т. 4. Духи домашнего и природного пространства. Нелокализованные персонажи. М.: Издательский дом ЯСК, 2019.
- Пропп 1963 — *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1963.
- Пропп 1969 — *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969. Изд. 2.
- Пропп 1976 — *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976.
- Толстой 1974 — *Толстой Н.И.* Заметки по славянской демонологии. 1. Откуда дьяволы разные? // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту, 1974. С. 27–32 (То же в кн.: *Толстой Н.И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 245–249).
- Толстой 1976 — *Толстой Н.И.* Заметки по славянской демонологии. 2. Каков облик дьявольский? // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М.: Советский художник, 1976. С. 288–319 (То же в кн.: *Толстой Н.И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 250–269).
- Толстой 1982 — *Толстой Н.И.* Из грамматики славянских обрядов // Труды по знаковым системам. 15. Типология культуры и взаимное воздействие культур. Тарту, 1982. С. 57–71. (То же в кн.: *Толстой Н.И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 63–71).

- Якобсон 2011 — *Якобсон Р.О.* Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011 (перевод с чешского).
- Kąś 1–12 — *Kąś J.* Ilustrowany leksykon gwary i kultury podhalańskiej. Bukowina Tatrzańska; Nowy Sącz, 2015–2019. Т. 1–12.
- Moszyński 1934–1935 — *Moszyński K.* Atlas kultury ludowej w Polsce. Kraków, 1934–1936. Z. (1–3).
- Moszyński 1967 — *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian. Warszawa: Książka i Wiedza, 1967. Т. II. Kultura duchowa. Cz. I. Wyd. 2.

Svetlana M. Tolstaya
(Moscow)

**PROPP'S METHOD
AND THE PROBLEM OF TYPOLOGY
OF SLAVIC MYTHOLOGICAL
CHARACTERS**

ABSTRACT:

The article discusses the possibility of using the method of V.Ya. Propp, developed by him in the study of the structure and history of the Russian fairy tale, to the analysis of Slavic folk mythology and the construction of a typology of mythological characters. One of the typologically significant indicators (along with the traditional signs of appearance, habitat, time of appearance, etc.) can be the function of a mythological character, just as Propp's classification of fairy tales is based on the concept of a function (i.e. action) of a hero.

KEYWORDS: structure of a fairy tale, Propp's method, folk demonology, mythological character, classification, typology

NOTE ON THE AUTHOR:

Svetlana M. Tolstaya, Doctor of Philology, Professor, Academician of the Russian Academy of Sciences, Head of Department of Ethnolinguistics and Folklore, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences.

E-mail: smtolstaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4531-0024

РЕЗЮМЕ:

В статье обсуждается вопрос о возможности применения метода В.Я. Проппа, разработанного им при исследовании структуры и истории русской волшебной сказки, к анализу славянской народной мифологии и построению типологии мифологических персонажей. Одним из типологически значимых показателей (наряду с традиционными признаками внешнего вида, места обитания, времени появления и т.д.) может служить функция мифологического персонажа, подобно тому, как в основу классификации сказок Проппом положено понятие функции (т.е. действия) героя.

Ключевые слова: структура сказки, метод Проппа, народная демонология, мифологический персонаж, классификация, типология

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Толстая Светлана Михайловна, доктор филологических наук, профессор, академик РАН, зав. отделом этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН.

E-mail: smtolstaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4531-0024

ЗАМЕТКИ ОБ ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ ЯКОБСОНА

Это именно заметки, совершенно случайные, и, как будет видно далее, вполне безответственные — о некоторых эпистолярных корпусах, связанных с Р.О. Якобсоном. Главная, самая знаменитая его переписка — это письма Н.С. Трубецкого (Trubetzkoу 1975; Трубецкой 2004), о которых я в основном и буду говорить, и, кроме того, — что стало для меня непосредственным поводом к настоящим заметкам — недавно вышедшая переписка Якобсона с К. Леви-Строссом (Якобсон, Леви-Стросс 2022). Сразу скажу, что вышла она в не очень хорошем переводе. Я не видел французского издания текста, но все-таки, когда *beau frère* переводится как ‘двоюродный брат’, возникают некоторые сомнения в качестве перевода. Некоторые другие сомнительные места также бросаются в глаза.

Эти две переписки интересно сопоставить. Не все письма в переписке Якобсона и Леви-Стросса сохранились, так что не все письма имеют точные соответствия (т.е. ответы), тем не менее, это переписка сравнительно полная, диалогическая. Переписка же с Трубецким — односторонняя, почти ничего из ответов Якобсона не сохранилось, видимо, они пропали в гестапо после обыска у Трубецкого. В корпусе писем приводятся лишь отдельные отпуски писем Якобсона. Можно добавить, что эти переписки по-своему симметричны: Якобсон и Трубецкой — равные партнеры, основные создатели европейского структурализма, тогда как отношения Якобсона и Леви-Стросса — при всей соизмеримой величине обоих великих ученых — это все-таки отношения учителя и ученика. Леви-

Стросс всегда признавал влияние Якобсона; его структурализм в значительной мере обусловлен встречей с Якобсоном в *L'École libre des hautes études* в Нью-Йорке в начале 40-х годов. С другой стороны, эта вторая переписка велась между этнически однородными авторами и она не содержит тщательно изгоняемой антисемитской компоненты, которая, несомненно, была в случае Трубецкого (что известно по другим его письмам — не к Якобсону). Я имею в виду, что антисемитизм Трубецкого — вещь, вообще хорошо известная, но и в отношениях с Якобсоном он иногда проявлялся.

Я бы сказал, что Якобсон, который, как правило, представлялся некоторой эпитомой, воплощением авангардизма, все же в некоторых отношениях проявлял своеобразный пассеизм (может быть он присущ всему структурализму середины XX века, но Якобсону он присущ несомненно) — а именно, конкретное и деятельное восстановление прерванных (во времени и пространстве) связей. Сюда можно отнести восстановление традиционного единства филологии (распавшейся не только в советском университетском преподавании, но отчасти и в мировой лингвистике). Мне кажется, в значительной мере от Якобсона это ощущение единства было усвоено нашими непосредственными учителями. С другой стороны, лучшие из его американских последователей (такие как Моррис Халле, Дин Уорт и др.) так же в этом отношении следовали за ним, и знаменитая формулировка Якобсона, что любой журнал, имеющий в своем заглавии слово *linguistics*, мог бы добавить *and poetics* — для них это было вполне актуально. Более узко, к этому же пассеизму относится декларативное и реальное восстановление многих принципов не только мифологической школы (эта реабилитация мифологической школы связана с деятельностью Якобсона, а затем Вяс.Вс. Иванова и В.Н. Топорова)¹, но и шире — романтической фольклористики в целом. Причем, интересно, что открытая ссылка на воскрешение идей романтической фолькло-

¹ Якобсон в «Retrospect» к фольклорному тому «Selected Writings» (Jakobson 1966: 645–653) вообще снимает вопрос о конкуренции школ в русской фольклористике, по его мнению, каждая из школ корректно решает свои задачи и не правы (все) они лишь в своих претензиях на исключительность, «монизм».

ристики сформулирована в жанре, который, по-видимому, психологически носил для Jakobsona некоторый авангардный характер. Это жанр, который специально культивировался русским крылом Пражского кружка — жанр «Тезисов к проблеме», отметивший конец 1920-х — начало 1930-х гг. в лингвистике, фольклористике и литературоведении (не знаю, насколько релевантны прецеденты Лютера и Ленина). Я имею в виду тезисы Тынянова и Jakobsona «Проблемы изучения литературы и языка» (Тынянов, Jakobson 1928), тезисы Jakobsona и Богатырева «К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения» (Богатырев, Jakobson 1931) и тезисы ПЛК (Группа членов ПЛК 1929). Именно в этих тезисах Jakobsona и Богатырева прямо сказано, что на новом этапе воскрешается целый ряд идей романтической фольклористики² (в других контекстах, как мне кажется, Jakobson скорее ассоциировал романтиков с младограмматиками, но поручиться за это не могу).

В каком-то смысле, в этом же русле архаизации находится превращение частных писем в публичные — подобно тому, как это происходило в средние века. Jakobson публиковал письма Трубецкого, причем не только целый том «Letters and Notes», но и ранее публиковал отдельные письма. Корпус писем, вернее его публикация, становится как бы возрождением жанра ученого письма в средневековой и ренессансной науке (впрочем, такое было и в Век просвещения). Jakobson, видимо, этот эффект осознавал, поскольку задолго до публикации корпуса писем Трубецкого печатал его отдельные письма в виде статей или выдержек. В статье о Похвале Константина Философа Григорию Назианзину (Jakobson 1970) он явно обращался не только к статье Трубецкого «Ein altkirchenslavisches Gedicht» (Trubetzkoy 1934), но и к его письму, где были изложены наблюдения, легшие в основу статьи. Еще по-

² «Ревизия основных понятий в фольклористике ведет к частичной реабилитации романтической концепции фольклора» (Jakobson 1966: 17). Этого нет в «полном» тексте статьи «Фольклор как особая форма творчества», во всяком случае, в немецком варианте (Jakobson, Bogatyrev 1929; Богатырев, Jakobson 1971). Как известно, в Москве имеется первоначальный русский вариант статьи, предназначавшийся для журнала «Художественный фольклор». Я этот вариант не видел.

казательнее большая цитата из письма Трубецкого о понятии *признака*, с которой начинается история этого термина в статье «Круговорот лингвистических терминов» (статья направлена против русского термина «маркированный») (Якобсон 1971).

Позволю себе, в качестве отступления, сказать несколько слов о специфическом отношении Якобсона к историографии науки. Якобсон довольно много писал об истории науки, часто это были некрологи или конкретные монографические статьи об отдельных авторах или проблемах. Но когда он особенно близко подходил к материалу, к чужим идеям, историография у него становилась как бы «телеологична». Он сам употребляет это слово или понятие для совсем других целей, но у него историография слегка напоминает историю философии по Гегелю: история науки как бы венчается Якобсоном, во всяком случае, многие историографические соображения Р.О. слегка подгоняют исследуемые им прошлые идеи ближе к позднейшим формулировкам Якобсона. Я впервые это понял, когда обнаружил некоторые сдвиги при цитировании Трубецкого в статье о былинном стихе (Levinton 1996), а польские коллеги говорили мне нечто подобное о его трактовках Мрозиньского. Я слушал когда-то доклад Т. Себеока о ситуации, сложившейся в 40-е годы, кажется, в Чикаго (то есть о типичной для истории науки ситуации, когда несколько важных фигур оказались в одном и том же месте). Ситуация была связана, прежде всего, с воскрешением наследия Пирса, и докладчика спросили, какова роль Якобсона в становлении репутации Пирса. Себеок ответил, что на этой конференции есть специалист, гораздо лучше знающий ситуацию — французский семиотик Деладель, специально занимавшийся Пирсом. Деладель ответил, что Якобсон очень многое в работах Пирса пересказал неверно, но если бы не Якобсон, мы вообще не знали бы Пирса.

Публикация писем Трубецкого была кроме всего прочего одним из многочисленных усилий Якобсона по созданию или воскрешению репутации своего соавтора и коллеги по ПЛК. Я цитировал уже (Levinton 1996) свидетельство А.С. Либермана: он сказал Якобсону о своем намерении перевести на английский евразий-

ские работы Трубецкого, и тот ответил: «Все что угодно, только бы вытащить его из забвения». Разумеется, я не буду останавливаться на том огромном материале, который можно извлечь из обоих корпусов писем, тех наблюдений и идей, которые ни в каком другом виде не сохранились. Упомяну хотя бы мимоходом высказанную Трубецким гипотезу о происхождении эпоса из погребальных причитаний (поскольку на русском материале стих у них совпадает). В контексте более новых работ об истории эпического стиха мы, видимо, можем считать эту гипотезу неверной, но она, несомненно, очень остроумна.

Далее я выскажу несколько соображений об истории публикации этих писем. Я вполне осознаю ненадежность моих догадок, но в середине 70-х годов, когда эти письма появились, у меня сложилось некоторое впечатление об их предыстории, и я попробую объяснить, как это получилось. В нашем возрасте история науки, особенно история семиотики, с которой многие из нас связаны довольно тесно, можно сказать, интимно, начинает сбиваться даже не на мемуары, а скорее на сплетни. Боюсь, что этот элемент присутствует и в моем последующем рассуждении.

Между прочим, сама подготовка писем к печати стала обрастать легендами. Надо напомнить, что Якобсону помогали в подготовке текста его ученики Омри Ронен, Хенрик Баран и Мартина Тейлор. Ронен рассказывал, как они редактировали фразу (в его пересказе): *Дюмезиль хам, как и все французы* — Якобсон вместо *хам* поставил знак купюры. Молодые стали уговаривать его оставить слово *хам*. Р.О., подумав, сказал: «Нет, лучше уберите, еще хуже подумают!» Между тем, в тексте такой фразы нет, у Трубецкого написано: «Исаченко вероятно рассказал Вам про <...> выходку Дюмезиля (Dumezil's vitriolic reply, как пишет в примечании Якобсон). С этими <...> только свяжись!»³ Возможно, что в этих купюрах заменены слова вроде «хамскую» или «хамами» — но возможно и что-то более крепкое. Во всяком случае, пересказ Ронена довольно далеко отстоит от реального текста письма.

³ Письмо № 142, с. 336 17.05.1935.

Моя гипотеза основана в большой степени на моей переписке с А.В. Исаченко. Нас познакомил заочно Б.А. Успенский, и я стал писать короткие рецензии для основанного им тогда журнала «Russian Linguistics». Исаченко, как и его друг Марков, не очень любил Якобсона и терпеть не мог его ученика К.Ф. Тарановского. Надо сказать, что Исаченко и Тарановский, вместе пережившие немецкую оккупацию в Сербии, вполне взаимно не любили друг друга. К Якобсону Исаченко относился, по крайней мере, внешне, более почтительно. Не буду повторять то, что слышал от Тарановского об Исаченко (это вообще-то actionable). Не случайно В.Ф. Марков посвятил свою кантату «Стихovedы» А.В. Исаченко. Я получил ее от Исаченко, когда с Марковым еще не был знаком, у меня ее кто-то списал, и, вероятно, отсюда она в конце концов попала в НЛЮ.

Так вот, обругав (хотя и вежливо) Тарановского, Исаченко, между прочим, написал (цитирую по памяти, мой архив сейчас недоступен): «Почему Якобсон столько лет не издает письма Трубецкого» (надо ли напоминать, что Исаченко был зятем Трубецкого?). Я, разумеется не знал ответа. Тем временем вскоре, в 1973 г. вышел доклад Исаченко на Варшавском съезде славистов «Если бы в конце XV века Новгород одержал победу над Москвой (Об одном несостоявшемся варианте истории русского языка)» (Исаченко 1973). Мы тогда (мое поколение) читали этот текст с восторгом, как антисоветскую листовку. В резюме докладов была формулировка еще более резкая: «русский язык сформировало бы не шамканье московской просвири, а свободная речь демократического Новгорода» (цитирую по памяти). Я написал ему в качестве комплимента, что некоторые коллеги, говоря о нем, вместо отчества подставляют основу его фамилии (в самом деле, я слышал, как его по ошибке называли Александром Исаевичем — например, В.М. Живов, который с самим Александром Исаевичем был знаком), он не сразу понял, но поняв, ответил «Ну, что Вы, куда мне!».

Между тем более серьезные (и старшие) лингвисты отнеслись к этому тексту отрицательно. В.Н. Топоров воспринял все рассуждение Исаченко как неоправданную модернизацию и, возражая,

говорил об архаических чертах Новгорода (в разговоре). Якобсон, не называя фамилии, очень резко отозвался об этой статье — к сожалению, мне не удалось сейчас найти этого замечания, и я не помню, где оно было, может быть в одном из бесчисленных примечаний к письмам Трубецкого (в связи с евразийской тематикой)⁴. Во всяком случае вскоре после этого вышли письма Трубецкого. Если учесть объем работы по их подготовке (даже с помощью учеников) можно сказать: они появились почти сразу после публикации доклада Исаченко. Статья вышла в середине 1973 года (съезд славистов был в августе), а «Письма» в 1975.

Однако в письмах я обнаружил неожиданную вещь. Исаченко упоминается там многократно, он был первым (по времени) учеником Трубецкого, тот его послал из Вены в Прагу, потому что в Вене у него не было работы. Упоминался он обычно в нейтральном или положительном контексте⁵. Тем не менее в письме № 140 (14.03.1935, с. 328) находится большой пассаж, почти на целую страницу этого убористого шрифта большого формата о том, что Исаченко лучше бы не заниматься наукой, а поискать себе другой вид деятельности. Он спрашивает мнение Якобсона и, по-видимому, Якобсон не согласился с ним, вступился за Исаченко, поскольку Трубецкой в следующем письме ответил: «Полагаю, что Ваша оценка правильна. Во всяком случае отговаривать его от научных занятий я не буду».

Я довольно бестактно спросил Исаченко после выхода книги что-то вроде «ну что скажете» или «как Вам письма». Он сдержанно ответил, что там были некоторые неожиданности для него.

На основании всего этого я заподозрил, что Р.О. тянул с публикацией писем, именно щадя самолюбие Исаченко, который — я уверен — жаловался на его кунктаторство отнюдь не мне одному. Публикация статьи Исаченко, возмущившая его, как бы развязала ему руки и позволила не считаться с его возможными обидами.

⁴ Она, кстати говоря, очень мало отразилась в «Письмах», хотя Якобсон писал евразийские работы.

⁵ Письма №№ 61, 110, 115, 118, 122, 123, 125, 126, 129, 130, 132 (нет в указат.), 136, 138, 154, 155, 160, 164, 171, 172, 183, 190, 193.

Разумеется, данных для такой реконструкции мало, но тогда у меня сложилось именно такое впечатление.

Добавлю к этому еще два отдельных примера, один — связанный с письмами Трубецкого, другой — из переписки Леви-Стросса и Яковсона.

1. Кроме самих писем Трубецкого к Яковсону, последний включил в книгу еще некоторые эпистолярные тексты, а также статьи Трубецкого. Наибольший интерес представляет статья Трубецкого «О расизме» (Трубецкой 1935), первая, после большого перерыва, евразийская статья, направленная против немецкой антисемитской пропаганды в русской эмиграции. Одна из самых неожиданных мыслей этой статьи — это сравнение психологии евреев, вернее отношения евреев к «гоям» с отношением русской эмиграции к народам-хозяевам.

Пересматривая материалы по письмам Трубецкого, я обнаружил у себя в компьютере выдержки из его писем Федору Петровскому (РГАЛИ). Я совершенно не помню, когда я их получил, но ясно, что мне их прислал М.И. Шапир, и скорее всего в контексте разговоров о статье Трубецкого «О расизме». В этих письмах⁶, написанных почти за полтора десятка лет до статьи «О расизме», содержится в кратком виде основная мысль этого сопоставления. Привожу эти выписки; нужно оговорить, что в текстах много — не опечаток, а ошибок сканирования. В частности, «расселения» — это конечно «очитка» вместо «рассеяния», а «правое» положение — вместо «правового».

Живя в этих последних понимаешь насколько в нас русских мало славянской крови. Впрочем, мы, эмигранты, всюду, где живем, относимся к туземцам совершенно так же, как евреи к гоям. Характерно, например, что несмотря на большую доступность чешских

⁶ М.В. Акимова идентифицировала эти фрагменты. Фонд: Коллекция писем писателей, ученых, общественных деятелей, ф. 1348 оп. 7 ед. хр. 70. Раздел систематизации: Переписка разных лиц. Номер единицы хранения: 70 Шифр: ф. 1348 оп. 7 ед. хр. 70
Заголовок: Письма Трубецкого Николая Сергеевича Петровскому Федору Александровичу. Приложено письмо Трубецкой Веры (жены) от 16 июня 1923 г. Крайние даты: 10 сентября 1921 — 3 августа 1922. Количество листов: 3 п., 13.

женщин (особенно девиц), ни один из 2000 русских студентов, живущих в Праге, не «унизился» до романа с чешкой. Конечно, трудно сказать, что будет, если наше изгнанничество продлится долго (новые поколения, конечно, сильно отличаются от нас). Но пока в русской эмиграции укрепляется и усиливается особый дух национализма, обособляющий ее от окружающих иностранцев и на многих из этих иностранцев действующий импонирующе. В общем русское рассе[я]ние сильно напоминает еврейское. Даже внешне места скопления русских беженцев напоминают средневековые гетто, право[во]е же положение совершенно то же, что у евреев в средние века (и в вавилонском плену?). Сходные причины порождают и сходные следствия. Наш патриотизм — мистический, напоминающий старый сионизм. И дети наши, не помнящие России, растут в мечтах о России сказочной, обетованной, о каком-то грядущем Сионе Невском. Вообще русская эмиграция — вещь во многом любопытная, и эмигрантская пресса не дает об ней верного представления, т.к. вся она в руках у «бывших людей», у старых партий, за которыми никого нет. Особенно любопытно в тех странах, где нас много. К сожалению, я не умею описывать и всегда больше рассуждаю <...>

2. Якобсон, как я уже отмечал, утверждал, что все фольклористические школы (он говорил о школах XIX века, т.е. до функционализма и структурализма) по-своему правы, но неверны их претензии на «монизм», на исключительное объяснение.

В современном понимании этих школ как бы «в убытке», «в проигрыше» оказалась типологическая школа (или школы) по сравнению с реабилитированной мифологической и с миграционистской, никогда до конца не терявшей репутации (разве что в советской фольклористике 1940–1960-х годов). Опровержение эволюционизма (кроме попыток неозволюционизма, который способен говорить даже об «азиатском способе производства»), наряду с естественной реакцией на марксизм (конкретнее — «исторический материализм») практически — по крайней мере в российской науке — привело к тому, что всякое типологическое объяснение оказалось скомпрометированным. Я приводил в воспоминаниях о З.Г. Минц наш с ней разговор о теории Н.И. Конрада, не буду здесь повторять его, повторю только, что типологические объяснения сами по себе вовсе не привязаны непременно ни к марксизму, ни к эволюционизму. Я обычно исхожу из того, что, отвергнув эволюционизм как

метод, было бы неверно или как минимум жалко отвергнуть все результаты эволюционистских работ. Леви-Стросс в статье о симметрично развернутом изображении⁷ дает замечательную альтернативу типологическому объяснению привычного нам типа, т.е. предлагает совершенно не эволюционистское, но при этом чисто типологическое объяснение. Более того, он показывает, что типологическое объяснение не альтернативно по отношению к историческому, миграционному и т.д., но необходимо предполагается ими. О внутренних причинах заимствования (т.е. потребности заимствования в воспринимающей системе) говорил уже Веселовский, но в целом построение Леви-Стросса замечательно и, в сущности, так и не усвоено нашей наукой. Тем интереснее в письме Леви-Стросса прочесть гораздо более краткое замечание, но по сути — о том же, поскольку в нем по существу утверждается, что на основе неверной методологии можно все-таки делать осмысленные выводы.

Знаком ли вам английский автор по имени Джордж Томсон, автор книг «Эхил и Афины» и «Исследования по истории древнегреческого общества»? Это марксист и совершеннейший морганист, но при этом поразительно блестящий, и несмотря на многочисленные ошибки (которых он мог бы избежать, если бы читал мою книгу⁸) он обнаружил капитальные вещи для индоевропейской системы. Это мнение разделяет и Бенвенист.

(Леви-Стросс Якобсону, 27 января 1950).

Литература

- Богатырев, Якобсон 1931 — *Богатырев П.Г., Якобсон Р.О.* К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения // *Lud Słowiański*. II, 1931. S. 230–233; = *Jakobson 1966*. Vol. IV. P. 16–18.
- Богатырев, Якобсон 1971 — *Богатырев П.Г., Якобсон Р.О.* Фольклор, как особая форма творчества / русск. пер. Б.Л. Огигенина // П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 369–383.

⁷ Опубликованной в журнале того самого *L'École libre des hautes études*, где они работали с Якобсоном (Lévi-Strauss 1944–45; 1963; Леви-Стросс 1983).

⁸ Имеются в виду «Элементарные структуры родства» (Lévi-Strauss 1949).

- Группа членов ПЛК 1929 — *Durnovo V., Havranek B., Jakobson R., Matešius V., Mukařovský J., Trubetzkoy N.S., Trnka B.* Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves // Travaux du Cercle Linguistique de Prague. I. 1929. P. 5–29.
- Исаченко 1973 — *Исаченко А.В.* Если бы в конце XV века Новгород одержал победу над Москвой (Об одном несостоявшемся варианте истории русского языка) // Wiener slawistisches Jahrbuch, Bd. XVIII, 1973. S. 48–55.
- Леви-Стросс 1983 — *Леви-Стросс К.* Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки // *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М.: Наука, 1983. С. 216–240.
- Якобсон 1970 — *Якобсон Р.* Похвала Константина Философа Григорию Богослову // *Slavia*, 39, 1970, 334–361; = *Jakobson R. Selected Writings. Vol. VI*, 1985. P. 207–239.
- Якобсон 1971 — *Якобсон Р.О.* Круговорот лингвистических терминов // Фонетика. Фонология. Грамматика, к 70-летию А.А. Реформатского. М.: Наука, 1971. С. 384–387.
- Якобсон, Леви-Стросс 1922 — Роман Якобсон. Клод Леви-Стросс. Переписка 1942–1982. М.: Изд. дом. «Дело», 2022.
- Трубецкой 2004 — Письма и заметки Н.С. Трубецкого / вступ. ст. В.Н. Топорова, подг. к изд. Р.О. Якобсона при участии Х. Барана, О. Ронена, М. Тейлор. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Трубецкой 1935 — *Трубецкой Н.С.* О расизме [1935] // *Trubetzkoy 1975*. P. 467–474.
- Тынянов, Якобсон 1928 — *Тынянов Ю., Якобсон Р.* Проблемы изучения литературы и языка // Новый леф, 1928, № 12. С. 36–37.
- Jakobson 1966 — *Jakobson R. Selected Writings. Vol. IV. Slavic Epist. Studies.* The Hague; Paris: Mouton, 1966.
- Jakobson, Bogatyrev 1929 — *Jakobson R., Bogatyrev P.* Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens // *Donum Natalicum Schrijnen. Nijmegen; Utrecht*, 1929. P. 900–913; = *Jakobson 1966*. P. 1–15.
- Lévi-Strauss 1944–45 — *Lévi-Strauss C.* Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et l'Amérique // *Renaissance. Vol. 1–2*. New York, 1944–1945. P. 168–186.
- Lévi-Strauss 1949 — *Lévi-Strauss C.* Les structures élémentaires de la parenté. Paris, 1949 (rev. ed.: Paris 1967).
- Lévi-Strauss 1963 — *Lévi-Strauss C.* Split representation in the Art of Asia and America // *Lévi-Strauss C. Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963. P. 245–268.

- Levinton 1996 — *Levinton G.* Further Notes on Trubetzkoy's Verse Theory // *Elementa. Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics*. Vol.2, Nos. 3–4. 1996. P. 285–294.
- Trubetzkoy 1934 — *Trubetzkoy N.* Ein altkirchenslavisches Gedicht // *Zeitschrift für slavische Philologie*, 1934. Bd. 11. Heft 1. S. 52–54.
- Trubetzkoy 1975 — N.S. Trubetzkoy's Letters and Notes / Prepared for publication by Roman Jakobson with the assistance of H. Baran, O. Ronen and M. Taylor. The Hague; Paris: Mouton, 1975.

Georgy A. Levinton
(Saint Petersburg)

**NOTES ON JACOBSON'S
EPISTOLARY HERITAGE**

ABSTRACT:

The article contains some observations on the two main epistolary corpora of R.O. Jakobson: Letters from N.S. Trubetzkoy to him and Correspondence with K. Lévi-Strauss. In addition to comments about the nature of the correspondence, its pragmatics and Jakobson's attitude to the history of science, an attempt was made to reconstruct some of the circumstances that accompanied the publication of Trubetzkoy's Letters.

KEYWORDS: history of philology, correspondence, R.O. Jakobson, N.S. Trubetzkoy, K. Lévi-Strauss, A.V. Isachenko, anti-semitism, emigration.

NOTE ON THE AUTHOR:

Georgy A. Levinton, PhD in Philology, Honorary Professor (emeritus) of the Faculty of Anthropology of the European University in St. Petersburg.

E-mail: glevinton@gmail.com

ORCID: 0009-0006-9216-2702

РЕЗЮМЕ:

В статье собраны отдельные наблюдения над двумя основными эпистолярными корпусами Р.О. Якобсона: Письмами Н.С. Трубецкого к нему и Перепиской с К. Леви-Строссом. Помимо замечаний о характере переписки, ее прагматике и об отношении Якоб-

сона к истории науки, сделана попытка реконструкции некоторых обстоятельств, сопровождавших издание Писем Трубецкого.

Ключевые слова: история филологии, переписка, Р.О. Якобсон, Н.С. Трубецкой, К. Леви-Стросс, А.В. Исаченко, антисемитизм, эмиграция.

Информация об авторе:

Георгий Ахиллович Левинтон, кандидат филологических наук, почетный профессор (emeritus) факультета антропологии Европейского университета в Санкт-Петербурге.

E-mail: glevinton@gmail.com

ORCID: 0009-0006-9216-2702

ПРОБЛЕМА МОДАЛЬНОСТИ В ЖИВОПИСИ И НАСЛЕДИЕ МОСКОВСКО-ТАРТУСКОЙ ШКОЛЫ¹

Настоящая статья посвящена проблеме вклада московско-тартуской школы в семиотическое изучение искусства. Я остановился на одной из работ Юрия Константиновича Лекомцева, а именно, на статье 1979 года «Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве» (Лекомцев 1979). Вячеслав Всеволодович Иванов высоко ценил этого ученого, одного из столпов школы, отмечая, что он «войдет в историю лингвистики и семиотики второй половины XX века как ученый, смело давший ответы на наиболее насущные вопросы» (Иванов 1987: 141). А Юрий Михайлович Лотман написал просто и емко: «Юрий Константинович *был среди нас*» (Лотман 1987: 146).

Однако, прежде чем переходить к статье Ю.К. Лекомцева, следует в общих чертах описать отношение представителей отечественной семиотики к проблемам искусствознания. Оно было непростым. С одной стороны, ведущие представители этой школы проявляли интерес к вопросам применимости методов структурного анализа к художественному изображению, а с другой — этот интерес в значительной мере ограничивался сферой лингвистических занятий и в среде искусствоведов не был оценен по достоинству. Вследствие этого семиотические принципы исследования

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica», <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>

искусства в советском искусствоведении не получили развития, а угол зрения искусствоведов и методологические основания, которыми они оперировали, в свою очередь, не принимались во внимание структуралистами. В этой общей (не)встрече возник, тем не менее, узкий сектор знания, который не остался незамеченным обеими сторонами и, глядя из перспективы десятилетий, становится очевидным, что он дал свои плоды.

Хотя проблематика изобразительного искусства занимала отечественную семиотику не в первую очередь, диапазон научных интересов школы был столь обширен, что и она вошла в орбиту внимания. Борис Андреевич Успенский, вспоминая этапы формирования и эволюцию школы, писал:

Привлекая новые объекты исследования, мы сталкивались со специфическими семиотическими проблемами. Результатом этих поисков явился постоянный интерес к смежным областям науки (смежным с филологией) — не только к искусствоведению, но и к этнографии, истории, мифологии. Семиотика оказывалась, таким образом, как бы узловой наукой, связывающей различные области гуманитарного знания (Успенский 1987: 27).

Несмотря на маргинальность этой области, труды Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и Вяч.Вс. Иванова, освещавшие те или иные вопросы, связанные с функционированием знаковых систем в искусстве, получили широкую известность в европейской гуманитарной науке. Так, опыт приложения теории нарратива к художественному изображению и проблематика пограничья применительно к иконе, получившие развитие в исследованиях Б.А. Успенского, заложили основы визуальной семиотики школы Марии Карани (ун-т Лавалья в Квебеке, Канада), а знаковые системы в натюрморте, портрете, лубке в работах Ю.М. Лотмана нашли отклик в отдельных отраслях немецкой, итальянской, скандинавской семиотики. Большую известность получили также труды Вяч.Вс. Иванова — в широком диапазоне от пещерной живописи до рисунков Эйзенштейна, искусства авангарда и многого другого. Маргарита Ивановна Лекомцева посвятила часть своих исследований выявлению параллелизмов между рядом лингвистических категорий и изображением (Леком-

цева 2007). Среди тех немногих из отечественных искусствоведов, кто открылся осознанию научной значимости семиотики и продуктивно использовал ее принципы анализа, следует назвать имена Сергея Михайловича Даниэля, Вадима Паперного, Михаила Ямпольского. Проблемы киноискусства раскрываются в трудах Юрия Гавриловича Цивьяна. Автор этих строк — по мере сил — встраивается в этот круг позднее².

Причин не-встречи (или частичной встречи) московско-тартуской школы с советским искусствоведением много, и среди них одна из главных — ее лингвоцентричность и, как следствие, преимущественное внимание к текстам дискретного типа, лишь ограниченно пригодных для формализации семантики изобразительного искусства как текста не-дискретного, континуального типа. Однако веяния времени неумолимо пробивались сквозь границы традиционных дисциплин и властно заявляли о себе: частичное восстановление в 1970-е годы традиций 1920-х годов и ревалоризация западноевропейских и американской школ в отечественном искусствоведении — имею в виду труды А. Ригля, Г. Вельфлина, А. Гильдебрандта, М. Дворжака, Э. Панофского — совпала с возникшим словно ниоткуда интересом к дискретным структурам в работах искусствоведов конца 1960-х — начала 1970-х годов. Возникла целая волна исследований, посвященных тем явлениям в истории европейского искусства, которые могут быть рассмотрены как визуальные тексты, по своей организации во многом типологически близкие вербальным — к живописи исторического и типологического примитива, к историческому авангарду, а также к проблеме взаимодействия кодов (литературных текстов и живописи). В том же ряду следует рассматривать и возросший интерес искусствоведов к пограничным жанрам и к стилям, чреватым словом: к барокко, романтизму, давшим питательную почву авангарду, а также к сюрреализму; а из жанров — как наиболее семиотически «проницаемому» — к портрету. На передовой фронт

² О связи московско-тартуской семиотики с отечественным искусствоведением подробнее см.: Zlydneva 2019; Zlydneva 2022.

науки об искусстве, прежде всего московской школы, вышли «опаленные» филологией Дмитрий Владимирович Сарабьянов, Нина Александровна Дмитриева, Глеб Геннадьевич Поспелов, Михаил Михайлович Алленов, Мария Ильинична Свищерская. Всю эту плеяду искусствоведов разных поколений и направленности интересов объединяло то, что исследователи рассматривали мировую историю изобразительного искусства в тесном соприкосновении с литературой и словом в целом. Все они сочувствовали семиотике, но открыто в эти воды не вступали (да и информации было маловато). При этом проблемы формализации анализа пространственных искусств, текстов континуального типа разного рода (в их число входила и музыка), семантики художественного изображения оставались открытыми. И среди них особенно остро стояла проблема анализа духовного/психического состояния как выражения отношения к внешней по отношению к художественному тексту действительности, то есть модальность художественного изображения.

Между тем, в рамках московско-тартуской школы такие попытки были, хотя они не оценены по заслугам, и это в немалой степени относится к трудам Ю.К. Лекомцева. В статье этого ученого, к которой мы теперь обратимся, предложен анализ процесса абстрагирования на основе перцептивного образа конкретного денотата. По мысли Лекомцева, перцептивный образ имеет двойное членение — он делится на воспринимаемую форму и на связанную с ней ментальную характеристику, которая понимается как словесная (вербализуемая в сознании художника/зрителя). Абстрагирование сводится к трем типам операций — к выбору, сокращению и деформации. Но есть и четвертый тип — символический перенос (он приравнен к метафоре), где под символом подразумевается результат взаимодействия двух особым образом сходных знаков. Образование символов представляет «пространство свободы» в общей структуре искусства. К конкретному денотату Ю.К. Лекомцев относит не только предметный мир, но и результаты внутреннего восприятия, то есть эмоции — радость, гнев, зависть, любовь и т.п.: он применяет к последним понятие «интраперцептивный образ».

Именно это внутреннее содержание перцепции и связано, по мнению ученого, с абстрактными формами изображения.

Если с конкретными денотатами и процессом абстрагирования все более или менее понятно и доступно формализации (автор показывает это на примере изображения собаки, которое по мере абстрагирования из миметически распознаваемого образа превращается в некий схематичный силуэт, напоминающий бытовой электрический прибор), то как обстоит дело с абстрактным искусством? Оно, по утверждению Лекомцева, формируется сменой установки: с задачи анализа перцептивного образа на задачу синтеза возможного мира. Переходя к современному искусству, живописи XX века, Лекомцев намечает оппозицию интерпретируемое/неинтерпретируемое искусство, под неинтерпретируемым имея в виду беспредметность, художественную абстракцию.

Согласно Лекомцеву, принцип нефигуративности является не новым этапом в истории искусства, а лишь расширением области классического искусства, заполняющим одну из полярных сфер этой области. Для искусствоведа мысль очень ясная и даже тривиальная: понятно, что живописная манера Рембрандта не сводится ни к сюжету композиции, ни к живописной фактуре или колориту по отдельности. Она лежит во всех этих областях одновременно, но при этом принадлежит и области абстракции — даже по ничтожно малому, в отрыве от сюжета композиции, фрагменту полотна мы можем идентифицировать авторство и манеру мастера. Немецкое формальное искусствознание 1920-х годов, легшее в основу отечественной методологии начиная с 1960-х годов, и прежде всего, труды Генриха Вельфлина, определили взгляд советских историков искусства на полотно сквозь призму бинарных оппозиций (линейное/живописное, плоскость/глубина, ясность/неясность и др.). Во главу угла искусствознания были положены принципы зрительного восприятия. Отправная точка рассуждений Лекомцева несколько иная, она базируется на многоуровневой знаковой системе, восходящей к глоссематике Ельмслева, которая во многом задавала и общую научную ориентацию ученого. В статье отмечается, что все бинарные признаки, характерные

для т.н. современного искусства, связаны с категориями семиотики (синтаксис и семантика, прагматика, метаязык, наконец, общесемиотическое противопоставление анализа и синтеза), при этом данные признаки психичны и основаны на внутренних перцептивных или интраперцептивных образах (эмоции и состояния). И если идея двойного членения в наши дни получила развитие в трудах замечательного польского слависта-семиотика Ежи Фарыно, имею в виду его труды о влиянии естественного языка на смысловое наполнение формы в изобразительном искусстве, то не менее актуальна и необходимость формализации категории модальности, к которой Лекомцев подходит на основании анализа абстрагирования изображения.

Проблема модальности в искусстве намечается в статье в связи с коммуникативной функцией ментального абстрагирования. Модальность в живописи — это коммуникационный механизм обозначения эмоции/страсти (фрустрация, страх, тревога, отчаяние, предчувствие катастрофы), переданный в системе отношений плана выражения и плана содержания. Модальность эквивалентна, согласно позиции Лекомцева, категории интраперцептивного образа, характеризующегося признаками психичности. Мир возможного, который, по Лекомцеву, конструируется абстрактным искусством, опирающимся на интраперцептивный образ, то есть образ *Другого*, иными словами — вытесненного субъекта. Просто говоря, это выражение позиции субъекта к живописному произведению, понятому как род высказывания, в котором обозначено отношение к действительности. Говоря еще проще — это план выражения, содержательной стороной которого выступает эмоция. Эмоция в данном случае — это означающее, а не означаемое.

Над проблемой применимости принципов семиотического анализа к материалу изобразительного искусства Лекомцев работал задолго до появления рассматриваемой нами статьи. Еще в 1962 году в сборнике материалов Симпозиума по структурному изучению знаковых систем, положивших начало развитию московско-тартуской школы, были опубликованы тезисы доклада ученого «Изобразительное искусство и семиотика», где в связи с нашей темой

обращают на себя внимание два выдвинутых тезиса: во-первых, «выражение с эмоциональной информацией может рассматриваться как сообщение, то есть некоторое расширение понятия знака (сходного с символом, однако частично мотивированного)» и, во-вторых, «распространенное понятие абстрактного может относиться как к выражению с репрезентативной или эмоциональной информацией, так и к эстетическому выражению, не несущему информации» (Лекомцев 1962: 123–124). В другой своей статье исследователь указывал на необходимость «создания семантической теории, основанной не на дискретных единицах, а на комплексах связанных между собой компонентов, то есть основанной на понятии ситуации» (Лекомцев 1973: 446), иными словами — высказывания. Тем самым уже в самом начале истории отечественной семиотики Лекомцевым был намечен путь преодоления мнения о неприложимости (или частичной неприложимости) методов дискретного анализа к текстам континуального типа, этой основной точки преткновения семиотического анализа лингвоцентричной направленности применительно к искусству. В статье Лекомцева 1979 года эти принципы получили полновесное развитие.

Подход к художественному изображению как целостному знаку, коммуникативному акту, высказыванию, найдет в последующие декады продолжение в трудах, посвященных риторике изображения и его коммуникативным функциям — имею в виду прежде всего труды Ролана Барта и Умберто Эко. Проблемы, затронутые в статье Ю.К. Лекомцева, получили косвенное отражение в семиотике страстей, основанной на проблемах модальности, которую в последние десятилетия развивают последователи школы Ю. Греймаса Жак Фонтаний и его коллеги, а эта французская школа, как известно, во многом опиралась на наследие русского формализма (преимущественно труды В.Я. Проппа) и изначально родственна московско-тартуской семиотике (Fontanille 2010). В другом направлении, однако также в связи с проблемой модальности, движется исследование континуальных (недискретных) текстов применительно к невербальному искусству, в частности, к музыке. Большой вклад в этом отношении сделан финским исследовате-

лем, известным специалистом по семиотике музыки Ээро Тараста (Tarasti 2000). В основу своей методологии Тараста положил принципы нарративной теории Греймаса, соединив их с рассмотрением искусства с точки зрения коммуникации в экзистенциальном ракурсе. Важную роль в формировании идей Тараста сыграли и труды Ю.М. Лотмана, на которые ученый неоднократно ссылается в своей книге. На этом пути Тараста была поставлена важная проблема развития знаковой системы искусства во времени, которая может быть с успехом применена к музыкальному произведению. Однако проблема времени, как это ни парадоксально, важна и для понимания пространственных искусств. Именно эту проблему и свойство текучей семантики в изобразительном искусстве пытались осмыслить в 1920-е годы и ученые в ГАХН: следует напомнить о категории становления в теории живописи Николая Михайловича Тарабукина, а также проблеме движения в композиции в работах Александра Георгиевича Габричевского (Тарабукин 1929; Габричевский 2002). Проблематика динамики формы, восприятия ее темпоральности, воздействия на психику зрителя, модальности изображения и его формального описания — все это имеет отношение к вопросам, которые занимали Лекомцева еще на заре становления московско-тартуской школы. Изложенные им в рассматриваемой статье соображения — это прорывная заявка на создание семиотики искусства как текста континуального типа, в частности, визуального.

Западная визуальная семиотика пошла по пути теорий Ч. Пирса, а не Ф. Соссюра, на которые — особенно на начальных этапах — опиралась московско-тартуская школа, что в известной степени освобождало ее от лингвоцентризма и дало свои плоды. Однако и пути традиций отечественной семиотики получили развитие в трудах упомянутых зарубежных ученых. Направленность интересов все больше смещалась к проблеме применимости категорий модальности к искусству. И здесь мы встречаемся с парадоксом. Считается, что академическая деятельность (научное размышление) часто отражает внешнее идеологическое или политическое пространство, является его отголоском. Предъявлялись претензии

(во многом безосновательные) к советской семиотике, обнаруживавшей известный изоморфизм с репрессивной социально-политической системой. Однако в истории науки часто происходит так, что пространство художественной практики, отражаясь в теориях, самими носителями этих теорий как минимум не ценится, а зачастую и открыто отрицается. Так, основатель венской школы искусствознания Алоиз Ригль еще в конце XIX века в своей теории близкой и далекой оптики, определяющей динамику смены стилей в истории искусства, по сути дела, отразил принципы современной ему живописи импрессионизма, при этом, будучи приверженцем классического искусства, он не признавал ее художественных завоеваний. Русский формализм был во многом смоделирован опытом художественного авангарда, развивался параллельно с практикой русских кубофутуристов. Между тем, на этапе позднего авангарда, в конце 1920-х — начале 1930-х годов в теории искусства ГАХН возник консервативный разворот, характерный, к примеру, для работ Н.М. Тарабукина, который критически относился к раннему авангарду и конструктивизму, но активно развивал проблематику движения формы в живописи — главному завоеванию предшествующего этапа художественной практики. Интересно, что Тарабукин и Габричевский не принимали современные им экспрессионистические течения в советском искусстве, основанные как раз на прокламируемой ими динамике становящейся формы. Но об этом — ниже.

В указанных случаях мы, очевидно, имеем дело с отставанием фаз мысли об искусстве от самого искусства. Так случилось и в отношении отечественной семиотики: в приложении к изобразительному искусству труды по знаковым системам, и в особенности те направления в науке о знаках в искусстве, которые их продолжали, отражают практику позднего авангарда конца 1920-х годов. И это касается в первую очередь проблемы модальности. Но интерес к анализу модальности все же нащупывался в отечественной науке, и доказательством служит статья Лекомцева.

Научные наблюдения Ю.К. Лекомцева интересны в плане проекций общей среды культуры (семиосферы) на пространство академического размышления. В примерах абстрактного искусства,

которые приводятся в статье, есть и отсылки к историческому русскому авангарду (футуризм, супрематизм, живопись Василия Кандинского), и к европейскому искусству начала XX века (живопись Винсента Ван Гога, Поля Гогена, Пауля Клее), заметно также и восторженное открытие того послевоенного западного искусства, сведения о котором стали просачиваться в советскую Россию на волнах оттепели 1960-х — Пабло Пикассо, Генри Мур и особенно Джексон Поллок (последний упоминается в статье неоднократно). Между тем, проблематика исследования — как от фигуративной живописи искусство двинулось к нефигуративной — заставляет вспомнить и процесс в отечественном искусстве, пару десятилетий назад разворачивавшийся в прямо противоположном направлении. Я имею в виду переход от беспредметной к фигуративной живописи в альтернативном крыле советского искусства конца 1920-х — начала 1930-х годов, о позднем авангарде. Что представляла собой эта живопись?

Центральная ось развития искусства XX века определяется авангардом 1910-х — начала 1920-х годов, он, в свою очередь, определяет и рецепцию пост-авангарда — в частности, фигуративной живописи, которая как бы встала на плечи беспредметного эксперимента. Наиболее ярким примером является русское/советское искусство конца 1920-х — начала 1930-х годов. Радикализм формального эксперимента исторического авангарда в пост-авангарде (или альтернативной пост-авангардной фигурации конца 1920-х) из области формы переместился в область топики — возникли мотивы страшного, темы страдающего тела, ожидания последних времен. В это время в среде поколения учеников исторического авангарда произошел поворот от беспредметности (то есть, абстрактного изображения) к фигуративной живописи. Многие из этих художников сами прошли через стадию беспредметного эксперимента (Климент Редько, Александр Тышлер, Соломон Никритин и др.), и их обращение к фигуративному нарративу нельзя объяснить желанием встроиться в конъюнктуру — во-первых, сильного давления со стороны официальной идеологии в эти годы еще не было, во-вторых, их объединяет одна особенность.

Она состоит в маркированной психологичности этой живописи, ее коммуникативной заостренности, уподобляющей произведение искусства своего рода высказыванию — передаются страсти (страх, тревога, боль, страдание/насилие), то есть негативная топка эмоционально-психологического плана. По Кьеркегору страх порождается образом мира вытесненного индивида. Это переключается с образом *Другого* как мира вытесненного субъекта, о котором писал Лекомцев и о котором шла речь выше в настоящей статье. То есть, формально-содержательная структура этой группы произведений, описывающей состояние страха и ужаса, обладает акцентированной (маркированной) модальностью. В искусстве происходит фиксация этого состояния и его оценка, отразившаяся уже в названиях произведений («Паше холодно», Р. Семашкевич, 1933), в мотивах фрустрации (картина С. Лучишкина «Шар улетел», 1926, которая содержит семантику ущерба и безысходности), страха и ужаса, насилия и смерти в произведениях А. Тышлера («Гуляй-поле» из серии «Махновщина», 1927), Б. Голополосова («Борьба за знамя», 1928), М. Соколова (миражи ГУЛАГа конца 1930-х, циклы «Мертвая птица», «Страсти» конца 1940-х). Страх как основное психическое состояние — наряду с внешними социальными факторами (реакция на войну и революцию, социальные процессы, сопровождающиеся предчувствием катастрофы), были обусловлены логикой внутреннего развития как формы, так и семантики, которые передавали состояние в его развитии, движении, текучесть живописной массы. Последнее определяет формообразовательную стилистику произведений советского экспрессионизма конца 1920-х — начала 1930-х годов: живопись Александра Древина, Романа Семашкевича, позднего Казимира Малевича. Состояние формы как становления это и есть родовой признак текста непрерывного, то есть не дискретного типа. Если в историческом авангарде 1910-х — начала 1920-х годов в основе лежала проблема абстрагирования базисной формальной структуры изображения (эмансипация пигмента от цвета, формы от контента) и объекта (живопись была не описанием вещи, а самой вещью как таковой), в живописи второго поколения происходила эмансипация (разотождествление, остранение по В. Шкловско-

му) психической ситуации (состояния)/модальности, экспликация субъектности. Высказывание субъекта или — пользуясь категориями Лекомцева, — интраперцептивный психический образ построен в живописи на выражении страсти, маркировании состояния, модальности. Именно это свойство семантики характеризует живопись конца 1920-х. И именно это и стало объектом теоретической рефлексии Лекомцева. Авангард принципиально изменил оптику, и в этой оптике надо рассматривать всю фигурацию пост-авангарда XX века в живописи — живопись не просто прошла путь от смысла к знаку в миметическом искусстве и от знака к смыслу в абстракции, а потом опять вернулась к мимезису — она изменила смысл мимезиса, который теперь стал знаком-как-смыслом. Статья Лекомцева выступает как рефлексия этой трансформированной оптики позднего авангарда.

Важно учитывать и то обстоятельство, что Ю.К. Лекомцев был сыном художников-живописцев — Константина Юрьевича Лекомцева (1929–1984), ученика Р. Фалька, и Натальи Александровны Гиппиус (1905–1994), среди учителей которой были Н. Удальцова и В. Фаворский. Родители принадлежали как раз к художественному поколению конца 1920-х — начала 1930-х годов, наследовавшему эксперимент авангарда уже в новой социальной реальности. Можно предположить, что идеи Ю.К. Лекомцева явились реакцией на откровения конца 1960-х — живопись Поллока, Клее, Пикассо абстрактного периода. Но речь может идти и об инверсии опыта поколения его родителей, когда абстрактное сменилось возвратом к фигурации, своеобразной миметической предметности, хранящей память о беспредметности. Если, как мы показали, теория искусства в XX веке порой запаздывала по отношению к художественной практике, при этом принципы этой практики в своих теориях имплицитно, о чем свидетельствуют примеры с А. Риглем и искусствоведами ГАХН, Ю.К. Лекомцев наоборот, опережал их. Продвигаясь в своем анализе от внешнего перцептивного образа к внутреннему (психологическому состоянию), он совершал перелицовку событий своего времени по отношению к событиям конца 1920-х годов. Предлагая модель перехода от фигурации к абстрак-

ции и далее к изображению возможных миров, он, по существу, реабилитировал авангардные смыслы новой модели фигурации. А предложенные в статье 1979 года способы формализации изображения состояний прокладывали новые пути семиотического осмысления проблем модальности искусства.

Литература

- Габричевский 2002 — *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.
- Иванов 1987 — *Иванов Вяч.Вс.* Памяти Юрия Константиновича Лекомцева // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987, № 20. С. 141–145.
- Лекомцев 1962 — *Лекомцев Ю.К.* Изобразительное искусство и семиотика // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. С. 123–125.
- Лекомцев 1973 — *Лекомцев Ю.К.* Психическая ситуация, предложение и семантический признак // Труды по знаковым системам. 1973, № 6. С. 444–463.
- Лекомцев 1979 — *Лекомцев Ю.К.* Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 11. С. 120–142.
- Лекомцева 2007 — *Лекомцева М.И.* Устройство языка. Сборник трудов. М.: ОГИ, 2007.
- Лотман 1987 — *Лотман Ю.М.* In memoriam // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987, № 11. С. 146–147.
- Тарабукин 1929 — *Тарабукин Н.М.* Жест в искусстве. Исследование. 1929. (РГБ, ф. 627, к. 6, ед. хр. 2. 185 с.)
- Успенский 1987 — *Успенский Б.А.* К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Учен. Зап. Тарт. Гос. Ун-та. 1987. Вып. 746. С.18–29.
- Fontanille 2010 — *Fontanille J.* La sémiotique des passions à la l'intersection des science humaines // Современная семиотика и гуманитарные науки / La sémiotique contamporaine et les sciences humaines. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 127–150.
- Tarasti 2000 — *Tarasti E.* Existential Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

- Vaitiekūnas 2010 — *Vaitiekūnas D. La passion dans la sémiotique de A.J. Greimas et celle de Y.M. Lotman // Современная семиотика и гуманитарные науки / La sémiotique contemporaïne et les sciences humaines. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 151–156.*
- Zlydneva 2019 — *Zlydneva N. Rereading the 1920s: Alternative Paths of Soviet Art History during the 1950s–1960s // A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades. Seria: Das östliche Europa: Kunst- und Kulturgeschichte (Band 9) / Eds. Kristina Joekalda, Krista Kodres, Michaela Marek / Köln, Böhlau Verlag GmbH & Company KG, 2019. P. 130–142.*
- Zlydneva 2022 — *Zlydneva N. La escuela semiótica Tartu-Moscú y la historia del arte ruso del siglo xx: el caso de una (no) reunión / The Moscow-Tartú Semiotic School and the Russian Art History of the 20 Century: The Case of One (No) Meeting // deSignis, HORS SERIE 02 (Septiembre 2022) Semiótica de la Cultura. De Yuri Lotman al futuro. Coordinado por / Edited by: Inna Merkoulouva, Miguel Martín y Franciscu Sedda, con la colaboración de Pampa Arán y de Jorge Lozano (in memoriam). P. 59–70.*

Natalia V. Zlydneva
(Moscow)

**THE PROBLEM OF MODALITY
IN PAINTING AND THE HERITAGE
OF THE MOSCOW-TARTU SCHOOL**

ABSTRACT:

The article is devoted to the problems of studying visual art in the Moscow-Tartu semiotic school, as well as to the problem of correlation between theoretical views and artistic practice in Soviet humanities. Based on the analysis of the 1979 article by Yu.K. Lekomtsev (1929–1984) “The Process of Abstraction in Visual Art”, the conclusion is made about the breakthrough potentials of the semiotic approach of the scientist to the study of the modality of an image. It is shown how Lekomtsev’s article reflected the realities of Khrushchev’s “thaw” — the perception of contemporary Western art, as well as the experience of the 1920s generation of artists-expressionists.

KEYWORDS: semiotics, visual arts, Lekomtsev, abstract painting, modality of image, Soviet expressionism.

NOTE ON THE AUTHOR:

Natalia V. Zlydneva, PhD (hab.) in Art History, Head of the Department of Culture History of Slavic People, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences.

E-mail: natzlydneva@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7153-3101

РЕЗЮМЕ:

Статья посвящена проблемам изучения изобразительного искусства в московско-тартуской семиотической школе, а также проблеме соотношения теоретических взглядов и художественной практики в советской гуманитарной науке. На основании анализа статьи Ю.К. Лекомцева (1929–1984) 1979 года «Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве» делается вывод о прорывных потенциях семиотического подхода ученого к исследованию модальности изображения. Показано, как в труде Лекомцева отразились реалии хрущевской «оттепели» — восприятие современного зарубежного искусства, а также опыт довоенного поколения художников-экспрессионистов.

Ключевые слова: семиотика, Лекомцев, абстрактная живопись, модальность изображения, советский экспрессионизм.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Наталья Витальевна Злыднева, доктор искусствоведения, зав. Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

E-mail: natzlydneva@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7153-3101

«СЕМИОТИЧЕСКАЯ ЭССЕИСТИКА»: ТРУДЫ ВЛАДИМИРА МАЦУРЫ ПО ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ¹

Владимир Мацура (1945–1999) был одной из ярчайших фигур чешской гуманитарной мысли 1970-х — 1990-х годов. Его наследие, чтимое в Чехии и сегодня², незаслуженно малоизвестно за пределами Центральной Европы, в частности и в России. При этом эволюция его научного творчества во многом параллельна линии развития отечественных исследований культуры; в наибольшей степени труды Мацуры близки тартуской семиотике Ю.М. Лотмана, адептом и продолжателем идей которого стал чешский ученый.

Автор важнейших трудов по истории чешской культуры, прежде всего двух периодов — национального возрождения и эпохи социализма, Мацура был «многогранной личностью, в которой сочетались качества как литературоведа и критика, так и беллетриста, фельетониста, публициста и переводчика, причем он отлично разбирался в проблемах и истории, и современности» (Svozil 1998). Получив структуралистскую лингвистическую базу на философском факультете Карлова университета, Мацура посвятил

¹ Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balto-Balto-Slavica», <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>

² В 2014 г. начато издание собрания его сочинений, предваренное большой биографической книгой, представляющей «характероописательное введение» (*úvod povahopisný*) к собранию (Janoušek 2014). Автор книги Павел Яноушек долго работал с Мацурой в Институте чешской литературы АН ЧР и после его смерти стал следующим директором Института.

свои ранние исследования лингвостилистике: его выпускная работа представляла собой лингвистический анализ поэтического текста («Неологизм в структуре произведений Франтишека Галаса», 1969). В дальнейшем его метод эволюционирует, а круг научных интересов расширяется: в их центре оказывается история культуры, которую Мацура начинает понимать как знаковую систему, а исследовать — «так, как структурализм исследовал литературные произведения и процессы» (Janoušek 2014: 193).

С 1980-х годов, подобно некоторым своим ровесникам-филологам, Мацура начинает выступать и как писатель — его тетралогии «Тот, кто будет» (*Ten, který bude*) называют «своего рода беллетристической парой его собственной семиотической и культурологической модели национального возрождения» (Machala 2008: 479), представленной ранее в его научных работах.

Мацура вообще относился к типу исследователя-художника: изучая феномены культуры и литературы, он будто бы легко вставал в ряд с объектами собственного наблюдения, создавая разнообразные пересечения художественного, исследовательского и жизненного. Он изучал практики мистификации в культуре национального возрождения — и охотно мистифицировал окружающих сам — например, выдав свои переводы стихов эстонского поэта Яна Кросса за сочинения молодого поэта-любителя Яна Кроса, рабочего из Остравы (Janoušek 2014: 208–209). Любимая эпоха рубежа XVIII–XIX веков лежала в центре как исследовательских интересов, так и писательской практики Мацуры: в период национального возрождения и следующий за ним помещено действие романов его тетралогии «Тот, кто будет».

Ключевым для Мацуры оказывалась игра, не только означавшая «источник развлечения, возможность продемонстрировать остроумие и парадоксальность, но и воспринимавшаяся как свобода. Он использовал игру в самых разных ее проявлениях и значениях: театральную, языковую, карточную, детскую и т.д.» (Machala 2008: 479); недаром и его биографию П. Яноушек снабжает подзаголовком «Владимир Мацура между литературой, наукой и игрой» (Janoušek 2014). Отражение в игре нашла и еще одна

страсть Мацуры, эстонская литература (ему принадлежат многие переводы поэзии и прозы с эстонского). В 1974 году он стал со-основателем неформального «Балтийского союза» и разработал анкету для будущих его членов. Эта анкета — абсолютно в духе гашековской Партии умеренного прогресса в рамках закона — требовала согласия с утверждениями «Эстонские литература, язык и культура — решительно самые эстонские среди всех литератур, языков и культур», «Эстония лежит в сердце Европы», «Буква õ — наша национальная гордость», или ответа на вопрос «Посещает ли тебя иногда чувство, что ты эстонского происхождения?» (Janoušek 2014: 200).

Склонность к игре и вообще легкость, однако, не приводили Мацуру-исследователя к верхоглядству и поспешности выводов, а, напротив, сочетались со скрупулезностью и точностью анализа. Лучше всего это видно по его работам 1980–1990-х годов, в которых и выработался исследовательский стиль и аппарат ученого, первым в чешской гуманитарной науке осуществившего исследование культурных эпох как семиотических явлений.

От национального возрождения к культуре социализма. Мацура-исследователь не был поклонником большой формы: его работы нельзя назвать монументальными; нередко они построены по принципу лексиконов. Исследователь занимался ключевыми понятиями эпохи, семиотически маркированными явлениями в рамках того или иного типа культуры — национального возрождения, XIX века, социалистической эпохи. Проводя семиотический анализ культуры, Мацура не стремился отражать это в названиях своих работ: его книга «Счастлирое время» даже вошла в список «Пять лучших чешских книг о семиотике, не имеющих в названии слово семиотика» (Gvoždiak 2015). Точно так же он не стремился и к созданию собственной теории культуры: «Мацуру привлекает не столько задача дальнейшей теоретической разработки семиотических методов, сколько возможность применить их на практике» (Гланц 2011: 280).

Первым опытом такого применения стало исследование эпохи национального возрождения. Работы о ней Мацура начинает

публиковать с середины 1970-х годов. Это, например, исследования гердеровского понятия «центр» и его восприятия поколением Й. Юнгмана, мифологии «Дочери Славы» Я. Коллара, феноменов мистификации и игры в национальном возрождении, функции языка и перевода в то время³. Анализ этих явлений привел Мацуру к вопросам, не оставлявшим его и в дальнейшем — чешскому национальному мифу, его эволюции и конкретным реализациям — семиотически значимым локусам, персоналиям, событиям, текстам.

Эти работы стали частями монографии «Знак зарождения: чешское национальное возрождение как тип культуры» (*Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Macura 1983, изд. 2 — Macura 1995b, изд. 3 — Macura 2015). В ней нашло отражение новое понимание этой культурной эпохи. Оно противоречило традиционной интерпретации, закреплённой в самом термине «возрождение»: Мацура показал, что культура в этот период была не возрождена, а сконструирована заново, причём это конструирование проходило по четко определенным законам. Культура национального возрождения предстала как многообразная и внутренне дифференцированная, но единая знаковая система; наряду с литературой Мацура исследовал и другие ее компоненты. Все факты культуры он трактовал как текст: все анализируемые феномены суть составляющие единого текста культуры.

Меня интересует тип культуры (и я собираюсь использовать термин «культура национального возрождения» исключительно в этом значении), который в то время, т.е. прежде всего в период, традиционно называемый «юнгмановским», «собственно возрождением» или «высшей фазой национального возрождения», постепенно складывался — но одновременно с этим и начинал разрушаться (Macura 2012: 11).

Мацура разбил книгу на две большие части, «Морфологию» и «Терминологию» (в оригинале — *tvaroslovi* и *pojmoslovi*). В первую часть, содержащую «основные дифференциальные признаки чешского национального возрождения как типа культуры» (Macura

³ См. сводную таблицу работ Мацуры 1970–1980-х годов, вошедших затем в его обобщающую книгу о национальном возрождении (Macura 2015: 555–558).

2015: 12), вошли следующие главы: Синкретизм; Попытки эмансипации; Лингвоцентризм; Переводной характер; Мифологичность; Идеальное, игра и мистификация; Патриотическое общество. В «Терминологии» выступают «избранные минимальные единицы “мысли национального возрождения”» (Macura 2015: 13), которые исследователь именуется «идеограммами»: Аттический — ионийский — дорийский; Родина; Нация; Центр; Прага⁴.

Исследователь приходит к важным выводам, которые сейчас выглядят совершенно естественно, при этом нередко они опровергают устоявшиеся концепции: «во всей литературе о чешском национальном возрождении до Мацуры нельзя найти ни одной работы, в которой расхождение с уже установленной традицией было бы настолько радикальным» (Гланц 2011: 284). Мацура, например, анализировал чешский язык эпохи национального возрождения именно в контексте его культурных функций — сакрального сохранения культурной традиции, отсюда и лингвоцентризм эпохи, и особое ее внимание к языку:

Филологический характер чешского национального возрождения обусловлен прежде всего культуuroобразующим действием языка, его способностью создать вокруг себя будто бы полнокровный мир чешской культуры. Вся чешская культура, таким образом, имеет в принципе метаязыковой характер, существуя посредством языка; язык служит в качестве ее модели... Особенно заметен метаязыковой характер значительной части возрожденческих текстов, связанной с необходимостью хвалить «в поэзиях язык свой», язык становится непосредственной темой поэтического высказывания (Macura 2015: 67).

Культура перестает зависеть от языка, получив пространство для собственного существования, из конструкта превратившись в естественное явление. Тогда же начинают акцентироваться не «репрезентативные и мистическо-сакральные функции языка, а коммуникативная функция. До того времени крайне искусственный литературный язык сближается с народным языком. Уходит первоначальное очарование категорией благозвучия, резко тормозится языковое творчество» (Macura 2015: 68).

⁴ Обстоятельный разбор этой книги Мацуры см. в (Winner 2000: 164–177).

«Мистическо-сакральные» функции языка лежат в русле повышенной сакральности эпохи национального возрождения: «уже само представление о рождении чешской культуры обернуто в мифические представления о “воскресении”, “восстании из мертвых”, которые символизируют победу над смертью и поворот к новой жизни» (Macura 2015: 91). Отметим здесь и этимологически близкую к мистическому склонность эпохи к мистификациям, детально рассмотренную Мацурой. В его интерпретации появление Краледворской и Зеленогорской рукописей — известнейших подделок и одновременно культуuroобразующих феноменов той эпохи — не аномалия, но закономерный факт семиозиса национального возрождения, заменяющего знаками отсутствие реального денотата. Именно в ту эпоху культура имела «возможность творить из “ничего”, казалось бы, вопреки историческим условиям, новые миры, прошлые, настоящие и будущие» (Macura 2015: 146–147).

В следующих больших работах выкристаллизовывается любимая Мацурой форма — «семиотическое эссе» (Macura 1992: 5), избранная им как более близкая к прикладной, чем к теоретической семиотике, создаваемая одновременно как исследование и как текст для «широкого читательского круга» (Macura 1992: 5).

Первым сборником таких эссе стала книга «Счастлирое время: символы, эмблемы и мифы 1948–89» (*Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–89*, Macura 1992, изд. 2 — Macura 2008), в которой Мацура представил свою интерпретацию текста социалистической культуры Чехословакии — ее важнейших мотивов, тем, представлений и символов. Мацура и в этой книге анализирует самые разнообразные феномены культуры: его «интересует, что тематизировала социалистическая культура, следовательно, и то, как данные темы функционировали в самых разных кодах эпохи, не только в собственно языковых высказываниях» (Macura 1992: 6). Как следует из предисловия к книге, читатель имеет дело с попыткой

описать механизмы конкретной культуры, вскрыть законы ее эмблематики, демифологизировать ее мифологию <...> из течений и направлений современной семиотики, науки о знаковых системах, ближе всего к этой попытке культурология Лотмана, имен-

но в семиотическом подходе находящая ключ к анализу культур (Masuра 1992: 5).

Заметим — вслед за (Dokoupil 1994, Glanc 2008: 325, Гланц 2011: 280), что «Счастлиное время» близко не только к работам Лотмана, но и, разумеется, к «Мифологиям» Р. Барта, который также занимался повседневностью и анализом ее «ложных очевидностей» (Барт 2008: 71), идеально укладывавшихся в определение мифа. Ср. в предисловии у Мацуры идею «небольших семиотических исследований совершенно обычных, повседневных ситуаций» (Masuра 1992: 5) и, с другой стороны, попытку «систематического размышления о некоторых мифах повседневной жизни французов» у Барта (Барт 2008: 71). Однако в то время как Барт исследует современность, Мацура описывает ситуацию недавнего прошлого, механизмы, которыми социалистическая «Утопия как семиотический конструкт заменила разнообразие мира своей монолитностью» (Masuра 1992: 7). Как и Барт, и Лотман, Мацура разбирает в качестве высказываний в рамках определенного кода не только самые разнообразные тексты на естественном языке (в частности стихи, газетные статьи, пособия по этикету), но и другие факты «текста культуры»: станции метро, спартакиады, советско-чехословацкий космический полет, мичуринское садоводство.

В «Счастлиом времени» Мацура писал, например, о концептах детства и весны: социализм, понимаемый как рай, именно детей — как не испорченных старым миром — делал главными «новыми людьми» (Masuра 1992: 13) этого рая, а весна важна как календарный период, «синонимичный» детству. Рассуждал Мацура и о культовых фигурах, с помощью которых эпоха описывала себя (в Чехословакии это был Юлиус Фучик): «в эпической составляющей мифа Фучика [социалистическое общество] надеялось разглядеть себя: свою собственную победу над смертью, послевоенное возрождение Чехословакии в вечной весне» (Masuра 1992: 45). Сейчас, после появления многих работ, посвященных т.н. социалистическому реализму и вообще социалистической культуре, многие эти выводы не выглядят ослепительно новыми. Однако более поздние исследования позволили верифицировать эти мыс-

ли Мацуры: они актуальны не только для чешской культуры, но и для всех обществ социалистической утопии...⁵

Выводы Мацуры подчас неожиданны, но всегда убедительны: например, окончательное складывание социалистической культуры как единого пространства он выводит из возобновления издания пособий по этикету, казавшегося в первые годы коммунистической власти буржуазным пережитком:

Социализм постепенно поглотил целые культурные сферы, которые до того были не только вне его доступа, но и — как в случае этикета — скорее вступали с ним в конфликт. Вскоре он стал восприниматься не как «идеология» или «движение», но как универсум, <...> создал полную, замкнутую в себе реальность: с собственными литературой, искусством, театром, кино, спортом — и, конечно, с собственными этическими нормами, этикетом и т.п. (Macura 1992: 75).

Мацура анализирует и истоки символов и мифов социалистической эпохи, находя питательную среду для многих из них в языке и коммуникации периода до коммунистического переворота:

В поэтической эмблематике уже до 1948 года был заложен фундамент, на котором могла вырасти простая и наглядная поэзия 1950-х. В качестве катализатора здесь выступили опыт войны и распада государства, слом европейской цивилизации (Macura 1992: 13).

Широкий взгляд на чешскую культуру позволил Мацуре стать выдающимся исследователем ее констант, трансформирующихся на протяжении истории, но в основе своей остающихся неизменяемыми. О них — сборник «Чешская мечта» (*Český sen*⁶, Macura 1998) — книга небольших работ, вновь представляющих собой

⁵ Многие наблюдения о культуре Чехословакии эпохи К. Готвальда заметно перекликаются, например, и с выводами «Культуры Два» В. Паперного (Паперный 1996, 1 изд. — 1985). Остается лишь сожалеть, что Мацура, скорее всего, не был знаком с этой работой.

⁶ Чеш. *sen* сочетает в себе два значения — ‘мечта’ и ‘сон’, поэтому точный перевод на русский затруднителен (возможно, лучшим вариантом была бы «Чешская греза»). В своей книге Мацура неоднократно играет с этой двойственностью, рассуждая о соотношении реального и нереального, обманчивого, иллюзорного.

гибриды семиотических исследований, эссе и фельетонов, вышедших в 1990-е годы. В ней анализируются легенды, мифы, ключевые личности и ситуации чешской истории и культуры XIX в. (ср. названия глав — Мечта о спящих рыцарях; Мечта о родине; Мечта о нации; Мечта о Европе...). Разбор компонентов текста культуры XIX в. вновь приводит Мацуру к более общим выводам. Например, он рассмотрел Центр как семиотически маркированное для чехов пространство (Masura 1998: 74–76), подняв популярную в гуманитарном дискурсе того времени проблему на уровень теоретического обобщения и показав, что Центр для чехов был отмечен таким образом уже во времена национального возрождения. Продемонстрировав постоянство обращения чехов к Центру как к символу, Мацура и бурную в конце 1980-х «дискуссию о Центральной Европе» трактовал не как нечто новое, а как закономерную инкарнацию мифологем, давно укорененных в чешской культуре.

«Популярная» семиотика. Язык и стиль текстов Мацуры позволяли с равным успехом включать их как в научные, так и в популярные издания: справедливо пишет Т. Гланц о «легкости и “прозрачности”» работ исследователя, о его «мальчишеском остроумии» при «четкой интеллектуальной позиции» и в конце концов о том, что «его тексты читаются весело» (Гланц 2011: 288). Всю жизнь интересуясь символами эпохи — будь это социалистический период, времена национального возрождения или XIX век, Мацура публиковал многие тексты не в научной, а в общедоступной, в частности литературной периодике. Такие небольшие «семиотические фельетоны», публиковавшиеся в еженедельнике «Форма» (*Tvar*), затем были собраны в сборник «Ботинки Масарика⁷ и другие семи(о)фельетоны» (*Masarykovy boty a jiné semi(o)*-

⁷ Один из фельетонов сборника — «Ботинки Масарика» — описывает судьбу огромной статуи первого президента Чехословакии Т.Г. Масарика, вытесанной в моравских скалах скульптором-любителем С. Ролинеком. Этот памятник был уничтожен в период фашистской оккупации; от него осталась лишь нижняя часть — ботинки. В период социализма об этом памятнике не упоминалось вовсе, а сохранившаяся часть скульптуры стала «своеобразным каменным знаком многолетнего отсутствия Т.Г. Масарика в чешской официальной истории» (Masura 1992: 52).

fejetyony, Macura 1993). В труднопереводимом подзаголовке книги фельетоны определяются одновременно двумя атрибутами — *semio-* ('семио-, семиотический') и *semi-* ('полу-'). И действительно: это семиотические полуэссе-полуисследования, написанные популярным слогом, однако представляющие собой вполне научные разборы, пусть и — совершенно в духе Мацуры — небольшие по объему.

Функция такой «популярной семиотики» — даже не столько познакомить «широкого» читателя с новой для него терминологией, сколько вдохновить его возможностями семиотического метода, работающего и на «бытовом» уровне, при анализе окружающей действительности, в проявлениях которой вскрываются черты мифа, стереотипа, бартовских «ложных очевидностей». Типичный пример — эссе «Минус-Сталин», основанное на лотмановском понятии минус-приема — отсутствия в тексте элемента, ожидаемого читателем. В качестве такого минус-приема рассматривается знаковый пражский локус — площадка на месте снесенного памятника Сталину на Летне, в свое время крупнейшей скульптурной группы в Европе:

пустое место <...> — на самом деле не пустое и не будет таким. Все, что появится на этом будто бы пустом пространстве, тут же вступит в смысловые отношения с монументом, который недолго стоял здесь. <...> Все, что здесь появится, будет не просто постройкой, но «постройкой на месте памятника Сталину», напитается смыслами от скульптуры, находившейся здесь раньше (Macura 1993: 56).

При этом ошибкой было бы полагать, что «популярные» тексты Мацура строит как «семиотический букварь» для непосвященных. Вовсе нет: от его научных исследований они отличаются объемом, но не смелостью идей. Актуальнейшие в тот момент (год образования независимой Чехии) вопросы получили в «Ботинках Масарика» свежее толкование. Весь набор национальных символов: чешская липа, мост и центр (как ключевые образы чешской культуры), Национальный монумент с памятником Яну Жижке, подделанные Краледворская и Зеленогорская рукописи, Прже-

мысл Пахарь — первый, легендарный чешский князь, загородный домик (*chaloupka*)... — были осмыслены как компоненты семиосферы. Семиотически толкуются и новые явления: массовые переименования и печать новых денег. Если первые закономерно интерпретируются как «изменение соответствующих знаковых систем, массовая замена знаков» (Masura 1993: 67), функционирующие по своим законам, то второе — заметка Мацуры о чешских кронах — заслуживает и отдельного упоминания.

Исследователя заинтересовали отличия между новыми чешскими банкнотами и планировавшейся серией банкнот Чехословакии, не успевшей войти в обращение из-за распада федерации. В то время как на чехословацких банкнотах были представлены лишь мужчины (Кирилл и Мефодий, Пржемысл Отакар I, Карл IV, Я.А. Коменский, Ф. Палацкий, Т.Г. Масарик), заменившие их чешские — «феминизировались». Представленный на них национальный пантеон включал уже портреты св. Анежки Чешской, писательницы Божены Немцовой и оперной певицы Эммы Дестиновой. Мацура отмечает интересный факт — женщины на чешских банкнотах фактически заменили словаков: на чехословацких кронах, помимо уже упомянутых персонажей, предполагалось изобразить князя Прибину, Людовита Штура и Милана Растислава Штефаника. Это на первый взгляд совпадение Мацура трактует иначе:

весь ряд женщин здесь лишь «дополнительный», все три были добавлены позже, из-за изменившихся обстоятельств. Но «дополнительность» женщин будто бы раскрыла и изначально скрытую «дополнительность» словаков в общем проекте: с их уходом целое не разрушилось. Одно «дополнение» было заменено другим «дополнением» (Masura 1993: 40).

И женские персонажи, и Словакия воспринимались в качестве вторичных элементов системы — первые с точки зрения «общей» (т.е. маскулинизированной) истории, вторые — из чешской перспективы. Более того, продолжает Мацура, чешский взгляд на Словакию и ее воспринимает феминно — как связанную с природой, корнями, иррациональностью, чувственностью — в противовес чешской «маскулинной» рациональности и трезвости. Да и

отношения двух республик регулярно описывались как супружеский союз, а распад федерации тотчас же сравнили с разводом (Masuра 1993: 40–41). Все эти любопытные наблюдения имеют отчетливо семиотическую основу: словаки и женщины оказались взаимозаменяемыми элементами по крайней мере в определенной знаковой системе (новые банкноты), и эта взаимозаменяемость, по Мацуре, вновь имеет историческую обусловленность.

Владимир Мацура и московско-гартуская семиотическая школа. Все написанное выше показывает, насколько особое отношение имеет Мацура к семиотике Ю.М. Лотмана⁸, которого чешский ученый считал «своим образцом и учителем, “открывшим ему глаза” и подарившим возможность не только заново и иначе трактовать предмет своего интереса, но и заново и иначе интерпретировать этот предмет» (Janoušek 2014: 193).

Ссылки на труды Лотмана встречаются во многих работах Мацуры с начала 1970-х годов. Многие тексты — в том числе и популярные — и вовсе начинаются с них: уже упоминавшийся сборник эссе и фельетонов «Ботинки Масарика» (Masuра 1993) он основывает на лотмановском понятии семиосферы, избирая его в качестве основы для описания «чешского мира» — ключевых феноменов чешской культуры. Этот термин охарактеризован уже в первом абзаце предисловия к книге:

в термине «семиосфера» (противопоставляемом знаку с его атомарностью. — *Д. П.*) заключено стремление перенести центр внимания от деталей, от элементарных частей — к целому, к универсальному, к сложному семиотическому миру, который окружает человека (Masuра 1993: 5).

Именно в семиотике Лотмана Мацура счастливо нашел ту методологическую базу, которая идеально подошла к его собственным размышлениям о феноменах культуры, стала основой их «креативного анатомирования» (Гланц 2011: 280). К трудам московско-гартуской семиотической школы он прибращается уже в конце 1960-х — начале 1970-х гг.: в 1970 г. выходит его рецен-

⁸ Подробнее см. специальное исследование (Förster 2021).

зия на четыре первых сборника «Трудов по знаковым системам» (Mасура 1970); обзоры новейших советских семиотических работ появляются и в следующие годы: это заметка о книге Ю.М. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (Mасура 1973), рецензии на тартуский сборник молодых филологов (Mасура 1973а) и московский сборник структурно-типологических исследований, подготовленный в Институте славяноведения и балканистики (Mасура 1975). Конечно, прежде всего это семиотика Лотмана, терминами и приемами которого Mасура не только пользуется, но и которые пропагандирует — начиная с ранних работ и заканчивая поздними текстами (Mасура 1994). По его рецензиям и статьям можно проследить влияние тартуской семиотики на его собственные штудии: например, в подробном тексте о методологии «эстонского семиотического центра» в журнале «Эстетика» (Mасура 1977) Mасура отдельно останавливается на том, что

советские исследования учитывают большую группу явлений, находящихся за пределами искусства (этикет, методология науки, мифология, язык, невербальная коммуникация, ритуал, элементарные семиотические системы и т.д., таким образом, это не только литературоведение или искусствоведение, но культурология: и искусство в этой перспективе воспринимается как тип культурного поведения человека (Mасура 1977: 193).

Сам Mасура уже скоро начнет исповедовать тот же принцип, привлекая для разбора самые разнообразные тексты культуры.

В своей поздней работе о тартуской школе Mасура указывает на важное свойство структурализма и семиотики в странах тогдашнего соцлагеря: если на Западе это была лишь одна из парадигм гуманитарного знания, имевшая свой период расцвета и постепенно сошедшая со сцены, то на Востоке структурализм стал неким символом сопротивления официальной марксистской науке, что стало причиной его укрепления и «застывания», «консервации» как прогрессивного учения — и, следовательно, своеобразного развития (Mасура 1994: 467–468). П. Яноушек отмечает, что интерес Mасуры к идеям Тартуской школы изначально мог быть мотивирован также и прагматически: «посредством советского образца» можно было «легитимизировать точный подход

к литературе» (Janoušek 2014: 189), неугодный официальной чешской науке эпохи нормализации. Ссылка на советский опыт давала структуралистам и семиотикам возможность избежать нападков ортодоксов-марксистов от науки.

В то же время о сильном и страстном увлечении Мацуры идеями тартуской семиотики говорят не только его научные сочинения. Кроме уже упомянутых статей, он пишет раздел в коллективном «Путеводителе по всемирной теории литературы», посвященный книге Лотмана «Структура художественного текста» (Masuра 1988), во время приезда Лотмана в Прагу с лекциями в 1991 г. сопровождает и интервьюирует его⁹, затем — через несколько лет — публикует некрологи Лотмана (Masuра 1993а, 1994а) и небольшой мемуарный текст «Мой Лотман. Слишком личное воспоминание» (Masuра 1995а: 14).

Нельзя обойти вниманием и вторую ветвь московско-тартуской семиотической школы: хотя работы московских исследователей не оказали на Мацуру такого влияния, как труды Лотмана и его круга, знал он и их: это известно хотя бы по его рецензии на московский сборник структурно-типологических исследований 1973 г.: обстоятельный текст о нем выходит в центральном чешском лингвистическом журнале «Слово и словесность» (*Slovo a slovesnost*) спустя два года. Внимательный рецензент вновь подчеркивает готовность советской структурной лингвистики «устанавливать контакты со структурными исследованиями в других гуманитарных направлениях (основой таких контактов сейчас становится широко понятая семиотика)» (Masuра 1975: 76). А спустя годы научные пути Мацуры — уже признанного исследователя культуры — вновь свяжут его с Институтом славяноведения: в 2000 году выйдет его единственная, уже посмертная публикация на русском языке — о феномене мичуринского сада и вредителях (сборник «Миф в культуре: человек — не-человек», Мацура 2000)...¹⁰

⁹ Интервью вышли на чешском и словацком языках соответственно в Праге (Masuра 1991) и Братиславе (Masuра 1992а).

¹⁰ Эта опубликованная посмертно статья не вошла в список трудов Мацуры (Кнорр, Pišová 2014) и осталась бы вне поля моего зрения, если бы о ней не сообщила Н.М. Филатова. Приношу ей за это сердечную благодарность.

Литература

- Барт 2008 — *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008.
- Гланц 2011 — *Гланц Т.* Нелегкомысленная легкость Владимира Мацуры // Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера: Материалы Первых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–7 июня 2009 г.) / Ред.-сост. И.А. Пильщиков. Таллинн: Издательство ТЛУ, 2011. С. 277–290.
- Мацура 2000 — *Мацура В.* Миф мичуринского сада: человек — вредитель // Миф в культуре: человек — не-человек / Ред. Л.А. Софронова, Л.Н. Титова. М.: Индрик, 2000. С. 290–298.
- Паперный 1996 — *Паперный В.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Dokoupil 1994 — *Dokoupil B.* Macura, Vladimír: Občan Monte Christo // *Dokoupil B., Zelinský M.* Slovník české prózy 1945–1994. Ostrava: Sfinga, 1994. Режим доступа: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1503>. 10.06.2023.
- Förster 2021 — *Förster A.* Semiosphäre, Übertragungscharakter, Dekonstruktion. Vladimír Macura und das Spätwerk Jurij's Lotmans // *Brücken*. 2021. Nr. 1. S. 45–63.
- Glanc 2008 — *Glanc T.* Závažná lehkost. Riskantní a včasné sondy mnohavrstevného pisatele // *Macura V.* Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře) / K vyd. připravili K. Kouba, V. Schmarc, P. Šámal. Praha: Academia, 2008. S. 323–333.
- Gvoždiak 2015 — *Gvoždiak V.* 5 nejlepších českých knih o sémiotice, které nemají v názvu slovo sémiotika // *Medium.com*. 2015. 30.03. Режим доступа: <https://medium.com/@vtgvzdk/5-nejlepších-českých-knih-o-sémiotice-které-nemají-v-názvu-slovo-sémiotika-f3bf110482f8>. 10.06.2023.
- Janoušek 2014 — *Janoušek P.* Ten, který byl. Vladimír Macura mezi literaturou, vědou a hrou: úvod povahopisný. Praha: Academia, 2014.
- Knopp, Píšová 2014 — Bibliografie díla Vladimíra Macury / Zpracoval a sestavil F. Knopp, revize I. Píšová // *Janoušek P.* Ten, který byl: Vladimír Macura mezi literaturou, vědou a hrou: úvod povahopisný. Praha: Academia, 2014. S. 417–542.
- Machala 2008 — *Machala L.* Vladimír Macura: Guvernanka (1998) // *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* / Eds. P. Hruška, L. Machala, L. Vodička, J. Zizler. Praha: Academia, 2008. S. 479–485.

- Macura 1970 — *Macura V.* Čtyři tartuské sborníky sémiotických studií // Česká literatura. 1970. Č. 3–4. S. 294–299.
- Macura 1973 — *-ra [Macura V.]* Sémiotika filmu // Svět televize. 1973. Č. 5. S. 59.
- Macura 1973a — *Macura V.* Tartuský sborník mladých // Jazykovědné aktuality. 1973. Č. 3–4. S. 169–171.
- Macura 1975 — *Macura V.* Sborník sovětské strukturně typologické lingvistiky // Slovo a slovesnost. 1975. Č. 1. S. 76–77.
- Macura 1977 — *Macura V.* Metodologie estonského sémiotického střediska v SSSR // Estetika. 1977. Č. 3. S. 151–161.
- Macura 1983 — *Macura V.* Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ. Praha: Československý spisovatel, 1983.
- Macura 1988 — *Macura V.* Jurij Michajlovič Lotman, Struktura uměleckého textu // *Zeman M. a kol.* Průvodce po světové literární teorii / Red. V. Macura. Praha: Panorama, 1988. S. 298–305.
- Macura 1991 — *Macura V.* Fantazie nenapravitelného optimisty // Lidové noviny. 1991. 13.11. S. 5.
- Macura 1992 — *Macura V.* Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–89. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- Macura 1992a — *Macura V.* Na slovo s Jurijom Lotmanom // Slovenské pohľady. 1992. Č. 2. S. 94–97.
- Macura 1993 — *Macura V.* Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony. Praha: Pražská imaginace, 1993.
- Macura 1993a — *(ld) [Macura V.]* Jurij Lotman (1922–1993) // Tvar. 1993. Č. 47–48. S. 2.
- Macura 1994 — *Macura V.* Lotmanův koncept sémiosféry a “jiná” dekonstrukce // Slovenská literatura. 1994. Č. 5–6. S. 464–469.
- Macura 1994a — *Macura V.* Za Jurijem Lotmanem. 1922–1993 // Česká literatura. 1994. Č. 1. S. 105–108.
- Macura 1995 — *Macura V.* Lotmanova “jiná” dekonstrukce // Tvar. 1995. Č. 1–2. S. 10–11.
- Macura 1995a — *Macura V.* Můj Lotman. Vzpomínka až příliš osobní // Tvar. 1995. Č. 14. S. 13.
- Macura 1995b — *Macura V.* Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ. 2., rozšířené vydání. Jinočany: H&H, 1995.
- Macura 1998 — *Macura V.* Český sen. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

- Macura 2008 — *Macura V. Šťastný věk* (a jiné studie o socialistické kultuře) / K vyd. připravili K. Kouba, V. Schmarc, P. Šámal. Praha: Academia, 2008.
- Macura 2015 — *Macura V. Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015.
- Svozil 1998 — *Svozil B. Vladimír Macura* // Slovník české literatury po roce 1945 online / Ed. P. Janoušek et al. Режим доступа: <http://www.slovník-ceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=508&hl=Macura>. 10.06.2023.
- Winner 2000 — *Winner T.G. Czech and Tartu-Moscow semiotics: The cultural semiotics of Vladimír Macura (1945–1999)*. In *memoriam Vladimír Macura* // *Sign Systems Studies*. 2000. Vol. 28. P. 158–180.

Dmitry K. Polyakov
(Moscow)

**“SEMIOTIC ESSAYISTICS”:
WORKS OF VLADIMIR MACURA
ON THE HISTORY OF CULTURE**

ABSTRACT:

The article highlights little-known studies of Czech culture in Russia, written by Vladimír Macura (1945–1999), a Czech philologist, cultural historian, translator and writer, author of the books “The Sign of Birth (National Revival as a Type of Culture)”, “The Czech Dream” (about the most important Czech cultural constants), “Happy Time” (about the culture of the era of socialism), etc. Macura, who began as a linguist, even in his early publications demonstrated his passion for the ideas of the Moscow-Tartu semiotic school: his reviews of “Works on Sign Systems” were regularly published in Czech scientific periodicals of the 1970s and 1980s, and references to the works of Yu.M. Lotman also appear in his later monographs, constructed, according to the author’s definition, as collections of “semiotic essays”. The influence of Tartu semiotics on Macura’s work is also considered.

KEYWORDS: history of semiotics, Czech semiotics, V. Macura, Czech national revival, myth, stereotype.

NOTE ON THE AUTHOR:

Dmitry K. Polyakov, PhD in Philology, research fellow at the Department of the History of Culture of Slavic Peoples of the Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: vbz2005@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5220-2841

РЕЗЮМЕ:

В статье освещаются малоизвестные в России исследования чешской культуры, принадлежащие перу Владимира Мацуры (1945–1999) — чешского филолога, историка культуры, переводчика и писателя, автора книг «Знак зарождения (Национальное возрождение как тип культуры)», «Чешская мечта» (о важнейших чешских культурных константах), «Счастливое время» (о культуре эпохи социализма) и др. Мацура, начинавший как лингвист, еще в ранних публикациях демонстрировал увлеченность идеями московско-тартуской семиотической школы: его рецензии на «Труды по знаковым системам» регулярно публиковались в чешской научной периодике 1970–1980-х годов, а ссылки на работы Ю.М. Лотмана возникают и в поздних его монографиях, построенных, согласно авторскому определению, как сборники «семиотических эссе». Рассматривается и влияние тартуской семиотики на работы Мацуры.

Ключевые слова: история семиотики, чешская семиотика, В. Мацура, чешское национальное возрождение, миф, стереотип.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Дмитрий Кириллович Поляков, к.ф.н., научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

E-mail: vbz2005@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5220-2841

БОЛГАРСКИЙ ПРАЗДНИЧНЫЙ МАРТ И СЕМИОТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ КАЛЕНДАРНОГО ВРЕМЕНИ¹

Вступление

В кругу болгарских календарных месяцев март занимает особое положение. Прежде всего, март — единственный месяц, который, в отличие от других, «мужских», месяцев, считается «женским», имеет дублетное наименование *Март/Марта*. Это обусловлено преимущественно народными представлениями, тесно связывающими данный календарный период с фольклорным и мифологическим персонажем «баба Марта», нередко соединяющимся с образом раннехристианской святой — преподобномученицы Евдокии Илиопольской, чья память празднуется 1 (14) марта. Вследствие такой контаминации в некоторых регионах Болгарии (и других балканских странах) мартовская старуха известна под именем «баба Докия».

Кроме того, март как никакой другой месяц насыщен праздниками — это важный период христианского календаря, меняющийся в зависимости от Пасхалии.

¹ Статья подготовлена в рамках гранта Российского научного фонда № 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica», <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>

И наконец, самое важное: март долгое время считался и был во многих странах, в том числе на Балканах², официальным началом года (Толстой 2003: 21)³, это приход весны, пробуждение природы, период инициаций и «первых» действий. В марте концентрируются обряды аграрно-животноводческого цикла, восходящие к разным эпохам и культурам.

На Балканах март с древнейших времен маркирован в календарном году как особенный месяц. Н.Н. Казанский отмечает:

...текст, который содержит указание на месяц март, уже в микенское время показывает религиозную активность таких масштабов, которые ни для одного другого месяца в микенских текстах (может быть, случайно) не засвидетельствованы (Казанский 2009: 29).

Об отличительных чертах марта на материале греческого календаря Т.В. Цивьян пишет:

Месяц, обозначающий поворотный, переходный момент года, оказывается в каком-то смысле самым важным в календаре — официальном, метеорологическом и народном. Март перегружен праздниками или вообще отмеченными днями: Благовещение, весеннее равноденствие, масленица с карнавалом, Великий пост, Пасха (Цивьян 2009: 50).

Этот месяц занимает важное место в религиозной этиологии: так, Епифаний Премудрый писал, что мир (и Адам) был сотворен в марте, в марте евреи бежали из Египта, израильтяне вошли в землю обетованную и т. д. (Святитель Стефан Пермский 1995: 92–95)⁴. Согласно Византийской (Константинопольской) эре летоисчисления, Сотворение мира произошло 1 марта 5508 г. до н.э. (затем изменено на 1 сентября 5509 г. до н.э.). О значении марта в христианской истории см.: (Соболева 2005: 71).

В центре нашей статьи — болгарский март, с акцентом на народную обрядность, поверья, приметы, фольклорные тексты и с некоторыми современными урбанистическими праздничными параллелями.

² Не случайно Центр лингвокультурных исследований Valcanica открылся конференцией, посвященной марту; см. сборник (Мартеница 2009).

³ В России празднование нового года с 1 марта на 1 сентября было перенесено по указу Ивана III в 1492 г.

⁴ За эту информацию благодарю А.Л. Топоркова.

Праздничные схемы и модели

Для праздничных моделей Болгарии существенным моментом является сложная история и конфигурация старого и нового стилей, и это особенно важно как для народных, так и для официальных и канонических традиций. Григорианский календарь (новый стиль) стал официальным государственным календарем в 1916 г. (после 31 марта наступило 14 апреля), а Болгарская Православная Церковь перешла на него лишь в 1968 г. Двустилие, длившееся с 1916 по 1968 г., создало значительную путаницу, особенно среди сельского населения⁵. Выросло несколько поколений, которые привыкли к официальным датам праздников, и теперь наблюдается «параллелизм» и «удвоение» календарей. Некоторые празднуют дважды, по старому и по новому стилю, или отмечают более поздние даты, «по старинке», полагая, что так праздники больше соответствуют природным циклам, см. (Седакова 2018). Кроме того, за некоторыми церковными праздниками сохранились даты по Юлианскому календарю (день св. Георгия, столь важный момент в календаре болгар, отмечается 6 мая, а не 23 апреля).

Посмотрим на «заполненность» марта в современном календаре и начнем с постоянных дат, включая церковные и государственные праздники:

- 1.03.** Св. Евдокия (*Баба Марта*)
- 3.03.** День Освобождения Болгарии (1878 г.)
- 8.03.** Международный женский день
- 9.03.** День Сорока Севастийских мучеников (*Свети младенци, Свето четирйсет*)
- 25.03.** Благовещение (*Благовец, Благощене*)

Март и наступление весны открывается праздником 1 марта, который одновременно является и народным — *Баба Марта*, и

⁵ Ср.: *Тия попове колко пъти местят празниците! Вече не им вярвам* «Эти попы сколько раз перемещают праздники! Я им уже не верю» (Мария Дырлева, род. 1900 г., с. Златарица, Великотырновской обл.). Благодарю профессора Маргариту Карамихову, которая поделилась со мной этой записью, относящейся к 1970 г.

церковным — почитанием св. Евдокии. Этому празднику посвящено немало работ, включая анализ фольклорных сюжетов о бабе Марте и бабе Докии (Голант 2013; Плотникова 2009), исследование праздничной обрядности и обрядовых реалий — мартениц, бело-красных обережных и продуцирующих нитей, которые вошли в массовую культуру и приобрели невероятную популярность (Йорданова 1972; Миков 1984; Седакова 2009) и др. Небольшой церковный праздник Сорока мучеников севастиийских (9 марта) в болгарском календаре занимает значительное место, маркируя наступление весны и тепла, равноденствие; см. ниже. Дванадцатый праздник Благовещения Пресвятой Богородицы (25 марта) в народной версии почти лишен религиозного содержания, он связан преимущественно с началом весны, а для сельского населения — с практикой изгнания насекомых, змей и других гадов.

Международный женский день 8 марта хорошо вписывается в «женскую» направленность всего месяца. Кроме своей интернациональной повестки, в Болгарии он перетянул на себя некоторые народные практики, типичные для месяца марта (загадывание погоды и др.).

Этнографы и фольклористы отмечают сходство ритуального содержания трех мартовских праздников — 1 марта, Сорока мучеников и Благовещения — и выделяют в них три направления: плодородие, здоровье людей и девичьи обряды (Пир.: 438). Типичное для традиционной культуры повторение ритуалов и активизации поверий для закрепления их действенности в марте проявляется очень отчетливо. Здесь же обнаруживается еще одно свойство народного календаря — синкретизм языческих и христианских воззрений и практик, о котором писал Н.И. Толстой:

Народный календарь внешне и формально всецело подчинен церковному календарю, циклическому празднованию господних и богородичных праздников, дней особо почитаемых святых (св. Николая, св. Георгия, св. Ильи, св. Дмитрия, св. Параскевы Пятницы, св. Варвары, св. Власия, св. Феодора Тирона и др.), памятных дней церковных событий, соблюдению постов. Но эта временная канва и определенная последовательность сакральных (священных) действий явилась во многом внешней регламентацией, не отме-

нившей, а скорее наоборот — укрепившей, четче организовавшей и унифицировавшей параллельную с христианской (православной или католической) славянскую народную, по своей сути языческую, годовую обрядность (Толстой 2003: 19).

Присоединимся к мнению болгарских исследователей, что болгары не очень церковные люди, и даже в церковной (и еще больше в околоцерковной практике) присутствует немало языческих элементов. Так, к примеру, говоря о марте, можно отметить, что мартеницы повязывают на иконы, используют в поминальных службах и др. (Седакова 2009; 2018). И в сельском, и в городском варианте мартовских праздничных календарей секулярные элементы доминируют; собственно религиозное содержание праздника уходит на задний план или вообще забывается (Маркова 2019: 291).

Несколько особняком стоит 2 марта, День Освобождения Болгарии от османского ига, дата спорная, которая вызывает множество дискуссий в последние годы; и, возможно, этот праздник будет трансформирован или перенесен.

Указанные постоянные праздники дополняются переходящими праздниками, зависящими от Пасхалий. Самая ранняя Пасха может быть 4 апреля, самая поздняя — 8 мая. Возьмем для примера два года, в которые Светлое Воскресенье занимает крайние позиции (или приближенные к ним), и посмотрим, какие праздники приходятся на март:

Ранняя Пасха 4 апреля (2010 год)

- 27.03. Лазарева суббота (*Лазаровден*)
- 28.03. Вербное воскресенье (*Цветница*)
- 29.03. Великий понедельник
- 30.03. Великий вторник
- 31.03. Великая среда

Поздняя Пасха 2 мая (2021 год)

- 6.03. *Задущиница* (Поминальная суббота)
- 8–14.03. Масленица
- 14.03. Прощеное воскресенье (*Прошка*)
- 20.03. Тодоров день

Два варианта мартовского календаря включают крупные праздничные православные комплексы, очень разные по своему содержанию, однако все они коррелируют с амбивалентностью и общей ритуальной направленностью марта. Отмечая эту особенность марта, Т.В. Цивьян пишет:

...часть праздников — переходные (и какой-то может и не попасть на март — но не Великий пост, см. поговорку *Λείπει ο Μάρτης από τη Σαρακοστή* («Разве март обойдется без Великого поста?»)), и тем, что они контрастны (карнавал / Великий пост), и тем, что они могут совпадать с непереходными (например, Благовещение и Вербное воскресенье) или с весенним равноденствием «весной света» (если вспомнить выражение Пришвина, правда, относящееся к началу марта), косвенным образом поддерживается нестабильность марта и упрочивается народный календарь (Цивьян 2009: 50).

Переходные праздники (в своем народном варианте) во многом повторяют и закрепляют обрядность марта. Так, в масленичном цикле акцентируются игровые и карнавальные элементы, в Прощеном воскресенье — очищение (в широком понимании), в ритуалах Лазаревой субботы и Тодорова дня — темы молодости, в Вербном воскресенье — возрождение природы.

В последние три десятилетия в Болгарии заметно усилилась роль именин в праздничном календаре болгар, и это отражается на праздничных моделях марта. С учетом особого семиотического статуса имени собственного в Болгарии (Седакова 2022) можно утверждать, что эти дни выходят за рамки церковного тезоименитства (а зачастую не имеют с ним ничего общего) и превращаются в секулярный, светский праздник. Болгарская церковь допускает крещение любыми именами, включая трансформированные имена святых (гипокористики, вестернизированные варианты, неантропонимы и пр.); в соответствии с этим именины празднуют люди, независимо от пола, чье имя ассоциируется с канонической формой имени святого. Так, 19 марта, в день Хрисанфа и Дарии, именины, согласно церковному Именослову 1942 г. издания, празднуют *Дарин, Дачо, Дашко, Дарина, Даринка, Дария, Дача* и др. (Именник 1942: 8). Дванадцатые праздники также служат днем

почитания имен у тех, кто ассоциирует свое имя с праздником (по созвучию, по семантике хрононима или по ритуальному содержанию праздника). Так, в Благовещение отмечают свои именины *Благовеста*, *Благой* и многочисленные производные: *Благо*, *Благовест*, *Блаже*, *Блажо*, *Блажун*, *Благна*, *Благуна*, *Благатка*, *Бланка* (Именник 1942: 8), а также *Евангел*, *Евангелина* и производные *Вангел*, *Ванга* (Старева 2006: 197). Мартовские именины:

1.03. *Марта, Мартин*

4.03. *Герасим, Герасимка*

9.03. *Младен, Младена*

10.03. *Галина, Галя*

19.03. *Дарина, Дария; Хрисант*

21.03. *Яков*

23.03. *Лидия, Лиданка, Лидко, Лидолия*, плюс 15 женских и 4 мужских (Иванова, Радева 2005: 218)

25.03. *Благовеста*

26.03. *Гавраил, Гаврил, Габриел, Гаве, Гавриел, Гаврил, Гавро, Гате, Гаро; Габриела, Гавраила, Гавриела, Гаврилка* и др. (Старева 2006: 197).

28.03. *Боян, Бойо, Бойчо, Бойко; Бояна, Боя, Бойка* и др.

В случае ранней Пасхи добавляются еще несколько дней именин — Вербное Воскресенье, болг. *Цветница* (день, который почти треть болгар считает своим праздником, будучи носителями «цветных» имен; см.: Седакова 2010), Лазарева суббота (*Лазар*, *Лазо*, *Лазка* и др.). Если Пасха поздняя, в марте празднуются еще именины и в Тодоров день, а *Тодор* (и его производные) — одно из самых популярных имен в Болгарии; ср. 18 мужских и 21 женский вариант антропонимов в: (Именник 1942: 52).

Календарь всё плотнее заполняется профессиональными праздниками, многие из которых носят глобализованный характер, однако для данной статьи они не релевантны.

Семантические и семиотические доминанты и амбивалентность марта

Т.В. Цивьян видела в фольклоре, связанном с мартом, несколько ипостасей месяца: март, приносящий весну; март, насылающий стужу (легенда о мартовской старухе); март-двоеженец; март карнавальный и март постный (Цивьян 2009). Обрядность добавляет к этому еще несколько семантических и семиотических доминант, которые важны для выстраивания моделей в календаре. Т.А. Агапкина называет значимые составные весенне-летних славянских ритуалов, календарного фольклора и поверий «темами»: тема «плохого времени», очищения, пробуждения природы, тема весеннего новолетия, тема начала и обновления и др. (Агапкина 2002: 31, 72, 106, 135). Это относится, как нам кажется, прежде всего к содержанию обрядности; мы выделим также и ее формы и основные магические «приемы». Понимая, что содержание тесно связано с формой, а иногда они и неразличимы, мы приводим семантические доминанты праздника и их ритуальное кодирование в подбор.

Женский фольклорный персонаж *Марта* прочно вошел в культурную память болгар и заметно влияет на гендерную составляющую календарного месяца, поэтому можно говорить об **антропоморфизации месяца и о его «женской» ипостаси**. Здесь релевантны прежде всего грамматический женский род в названии месяца и праздника 1 марта, а также эпитеты: *Първа марта, стара марта, марта* (Родопи: 101; Плов.: 263). О наступлении месяца говорится как о человеческом посещении: *Щом влезе Марта* «Как только придет Марта» (Лов.: 308), окончание месяца марта обозначается как «Марта выходит» (Странджа: 330); хозяйки «угощают бабу Марту фасолью и раздают лепешки, чтобы ее укротить» (Сакар: 344–345); в Страндже фиксируется развернутый ритуал гостеприимной встречи месяца и праздника с соответствующими магическими действиями:

Рано утром согревают воду, в которую бросают немного муки. Как только вода закипит, хозяйка выходит во двор, выливает воду и, обращаясь к солнцу, кричит: *Яла, Марто, добре дошла, яла да те*

нагостим «Приходи, Марта, добро пожаловать, приходи, мы тебя угостим». Воду выливают, чтобы бабе Марте не было холодно и «чтобы ошпарить всё плохое», иней и заморозки (Странджа: 329).

В некоторых регионах праздничными считаются все субботы марта (*мартини съботи*), в эти дни женщины не прядут, не пекут хлеб, чтобы не рассердить бабу Марту (Соф.: 247), не убираются в доме, не ставят черную посуду на огонь «от града» (Плов.: 264).

Образ мартовской старухи регулярно появляется в вербальных формулах по отгону змей: *Бягайте змии и гущери че баба Марта иде и с калъчката да ва сече* «Убегайте, змеи и ящерицы, идет старуха Марта, она побьет вас палкой» (Плов.: 264); *Бягайте, змии и гущери, че иде Баба Марта, с огън и пламък ще ви изгори!* «Убегайте, змеи и ящерицы, идет старуха Марта, она вас огнем и пламенем сожжет!» (Странджа: 329)⁶.

Месяцу марту приписываются человеческие эмоции, соотносящиеся с мартовской старухой. Полагают, что Баба Марта часто сердится, и, чтобы ее задобрить, «чтобы она засмеялась», «улыбнулась», «обрадовалась», совершают разные магические действия, связанные в основном с цветовой, солярной и «женской» символикой (Странджа: 329). Подобных свидетельств на территории Болгарии очень много, они различаются в незначительных деталях, а в основном связаны с выносом во двор или вывешиванием красной ткани, пряжи или предметов одежды (Плов.: 263). Рано утром женщины помещают в саду или во дворе сито, в него кладут фартук, чтобы баба Марта нарядилась и не злилась (Цанев, Цанева 1999: 46); в этих же целях бросают на крышу шерстяные носки; на деревьях развешивают красное, чтобы баба Марта пришла в веселом настроении (Сакар: 343).

Повсеместно распространено представление, что, когда у бабы Марты плохое настроение, она плачет и наступает непогода, если

⁶ Антропоморфизация типична для народного восприятия праздников — так, Благовещение (болг. *Благовец*) почитается как святой, им, в частности, пугают змей: *Бягайте, змии, смоци и гущери, че Благовец ще ви удари с железния топуз!* «Убегайте, змеи, ужи и ящерицы, идет Благовец, ударит вас булавой» (Странджа: 329).

же она смеется — выходит солнце (Славейков 1924: 135; АИФ № 184. С. Ленково, Плев.). Так, нередко встречаются указания на то, что «дары» бабе Марте раскладывают во дворе или развешивают на деревьях в саду так, чтобы на них попадало солнце (Странджа: 329). Неустойчивая погода в марте объясняется нравом этого фольклорного персонажа (*Баба Марта туй добра, туй лоша* «Баба Марта то добрая, то злая»). Считается, что *баба Марта добра жена, ни стара ни млада, ама много се сърди кога не ѝ празнуват месеца и тогава вали сняг* «баба Марта хорошая женщина, ни старая, ни молодая, но очень сердится, когда не празднуют ее месяц, и тогда идет снег» (АИФ № 153. С. Мешене, Хасковская обл.). Образ бабы Марты транспонируется в целом на женщин, что видно, к примеру, из гадания по первой вышедшей из дома женщине: какой у нее характер, такая будет и погода (Сакар: 343). Если погода в марте плохая, устанавливается холод, женщины спрашивают друг друга: *Ууу, коя ли срецна Марта тая година първа, че е толкова люта?* «Ууу, кто же встретил Марту первой в этом году, что она так зверствует?» (Странджа: 329). Известен также запрет женщинам выходить из дома — баба Марта хочет встретить незамужнюю девушку, тогда установится хорошая погода (Славейков 1924: 135).

Особенно опасаются заморозков, иней и изморози, поэтому в первую субботу марта женщины не стирают, не работают со льном. В некоторых регионах запреты действуют до 9 марта и затрагивают также засуху и град.

Связь настроения мартовской старухи и персонифицированного месяца с погодой и метеорологией выводит на тему **плодородия** (Кап.: 214). С этим коррелирует цветовой код — красный цвет символизирует тепло и солнечный свет, способствующие урожаю, а белое обозначает иней, снег, холод и гибель посевов.

Прямые аллюзии на то, что фольклорный персонаж ассоциирован с солнцем, отражены в том фрагменте обрядности 1 марта и в тех поверьях, которые связаны с предохранением от избыточных солнечных лучей и обгорания летом. Первое марта именуется *черен ден Мартин* «черный день Марты», и одной из мотивировок

вывешивания женщинами красного полотна во дворе на солнце служит: *да не ги почерни баба Марта* «чтобы их не сделала черными баба Марта». Мартеницы привязывают на руки ребенку — *да не ги хваца баба Марта, да не почернеем, да не идват бълхи* «чтобы их не схватила баба Марта, чтобы мы не почернели, чтобы не было блох» (Сакар: 344). «Чернота» прочно связывается с наступлением весны, «приходом бабы Марты» и с началом сельскохозяйственных работ: существуют запреты использовать черную посуду для готовки 1 марта, чтобы «не почернели» посевы (Кап.: 214).

Таким образом, в мартовской обрядности проявляется амбивалентность солнца (Цивьян 2009: 51): оно необходимо для урожая, но и не должно превышать «норму», столь важное понятие в народной картине мира. «Норма» во всем обеспечивает гармоничное природное и социальное протекание времени и гарантирует «правильное» социальное устройство.

Одна из мотивировок вывешивания красного полотна во дворе на солнце содержит и инициационные моменты: *да ни върви напред, на червено и весело, а също и да се зарадва Баба Марта* «чтобы у нас все двигалось вперед, к красному и веселому, а также чтобы обрадовалась баба Марта» (Плов.: 264). Эта формула, как и многие другие факты, показывает, что в модели праздника, во всем обрядовом комплексе отдельные мотивы перекликаются и перетекают из одного в другой.

По народным представлениям, весна начинается 1 марта; ср. хрононим *Летник* (Маринов 1994: 522); 1 марта просыпаются добрые и злые силы, в связи с этим «от злых сил» и раздаются мартеницы (Вакарелски 1943: 30; Цанев, Цанева 1999: 46); ср. также: «начинается весна, пробиваются посевы, появляются гады» (Плов.: 263). Таким образом, важными семантическими и обрядовыми блоками можно считать «**начало**», «**инициация**», «**первое**». Вариантами начала весны служат даты других мартовских праздников — Благовещения и дня Сорока мучеников. Помимо представлений о том, что в день Сорока Севастийских мучеников в землю вбивают 40 раскаленных кольев, рассказывают про потепление и на Благовещение: *Че едно време турчин кат седнал на земята на Благовец*

и ората разбрали, че земята била вече топла и че дошло време да се засева всичко «Когда-то турок сел на землю на Благовещение и люди поняли, что земля уже теплая и что пришло время всё сеять» (АИФ № 184. С. Ленково, Плевенская обл.).

В марте прилетают птицы (Елоева 2009; Странджа: 331), и с их появлением связаны гадания и инициационная магия «первого»: увидев аиста, надо расправить руки как крылья и закричать: *Се да ми е леко* «Всё время пусть мне будет легко», чтобы работа спорилась (Сакар: 345). Заметив первую ласточку, женщины завязывают узел на платке и через три дня его развязывают. Если найдут там соломинку или листок — к добру, к урожаю; если там ничего нет, год будет «пустым» (Странджа: 330).

К первому кваканью лягушек, которое тоже соотносится с мартом, приурочен ритуальный диалог продуцирующего характера. Одна женщина спрашивает другую: «Что в этом доме?» Вторая отвечает: «Здоровье, хлеб, мука, деньги, фасоль, пчелы, коровы, телята» (Сакар: 344). Известны и профилактические словесные формулы, произносимые при кваканье лягушки: *Жаба кръст боли, мене да не боли* «У лягушки спина пусть болит, а у меня не болит» (там же).

Совершают и другие ритуалы продуцирующего характера, связанные с началом. Мужчины собираются на сельской площади, и лучший земледелец приводит своих волов, украшенных цветами, с плугом и делает одну борозду. После этого все могут заниматься полевыми работами. Услышав в марте первый гром, хозяева хватаются за железо, стучат по амбару со словами: *Пълни, Боже, пълни!* «Наполняй, Боже, наполняй!» (Странджа: 332). Женщины призывают урожай и благополучие в свои дома, произнося словесные формулы: *Яла, млеко, сирене, вълна, масло, мед, сичко в къщи да се сбере!* «Приди, молоко, брынза, шерсть, масло, мед, пусть всё соберется в доме» (Странджа: 331). Первого марта девушки стригут волосы, чтобы лучше росли (Плов.: 264).

Весенние праздники (как и день св. Иеремие 1/14 мая) включают значительные блоки обрядов по **очищению, изгнанию гадов и насекомых**; см. подробный анализ (Mleczko 2020). Народными

хрононимами Благовещения служат *Зъймин празник*, *Зъмски ден* «змеиный день» (Лов.: 309), *зъмешики празник* (Сакар: 346); в некоторых регионах этот праздник (*Благовец*) персонифицируется и почитается как святой, охраняющий людей от змей (АИФ №93. С. Студено, Хасковская обл.). Магические действия по избавлению от домашних насекомых и хтонических животных и нейтрализации их вредного воздействия сводятся к нескольким стратегиям. Практически во всех действиях и словесных формулах прочитываются пространственные противопоставления «снаружи — внутрь», «близко — далеко», «поле — лес» и др., ср. повсеместно известное: *Вън бълхи, вътре Марта* «Блохи вон, Марта внутрь». Ср. и такие магические акты и словесные формулы — бросая три камушка против солнца, женщины приговаривают: *Както далеко отидоха тези камъчетата, така далече да отидат змиите това лято* «Как далеко улетели эти камушки, так далеко пусть отползут этим летом змеи»; хозяйки разжигают во дворе костры и громко кричат: *Змиите в полето, аз съм в гората, змиите в гората, аз съм в полето* «Змеи в поле, я в лесу, змеи в лесу, я поле» (Пир.: 439).

Из ритуальных действий отметим выметание мусора в мартовские праздники, которое практикуется на большей части территории Болгарии. В Сакаре девочка метет двор и бросает на землю грецкий орех так, чтобы он покатился перед метлой, и произносит: *Да върви напреж метлата, да сбира бълхите* «Пусть метла движется вперед, чтобы собирать блох». Затем она бросает орех как можно дальше (Сакар: 343).

Хозяйки тщательно выметают двор, совмещая это действие с обходом дома, окуриванием, разведением костров и перепрыгиванием через них, шумом и криками, произнесением словесных формул. Так, в с. Тръстеник Русенской обл. рано утром 1 марта хозяйка берет длинную палку, привязывает к ней старую тряпку, зажигает ее и обходит вокруг дома, окуривая его, — выгоняет змей (Цанев, Цанева 1999: 43). В Ловечской обл. выметают двор, разводят три костра и сжигают мусор. При этом стучат железными предметами (используются лопаты, кочерги и вертелы, навесной замок и ключ и другие хозяйственные орудия), обходят дом со словами: *Бягайте*,

гущери и зъйми, че отдолу идат татари да ви теглят с кантари «Убегайте, ящерицы и змеи, идут татары, будут вас взвешивать на весах» (Лов.: 309; Соф.: 248).

Мотивировки обрядовых актов, рекомендаций и запретов, связанных с гадами и насекомыми, очень разные. Некоторые из них носят обобщенный характер и не имеют прямых параллелей между обрядом и его вербальным комментарием: «чтобы не встречались змеи», «чтобы они не кусали» (АИФ № 93. С. Сеноклас Хасковская обл.; Лов.: 309). Однако другие демонстрируют разного рода семантические и семиотические связи — например, параллелизм: хозяйки выметают мусор, «чтобы вымести змей». Встречается и использование полисемии, ср. рекомендацию *Трябва да се хатне коприва, за да не хаят бълхи* «Нужно вкусить крапивы, чтобы блохи не кусали»; раздают сладкие лепешки (*благити*), чтобы ублажить змей: *да се блажат змиите да не се докосват, да не хаят* «Чтобы змеи подобрили и не дотрагивались, не кусались» (Странджа: 331).

Ряд запретов и рекомендаций строится на ассоциациях с внешним видом змей: повсеместно в Болгарии в «змеиные» мартовские праздники не разрешается использование длинных тонких предметов, запрещается шить, прясть, дотрагиваться до ниток и веревок, женщины не расчесывают длинные волосы (Ангелова 1948: 216). Лексика, описывающая поведение и внешний вид животных, применяется к деятельности человека. Здесь особенно важны глаголы: *омотавам се* «обматываться», *влачам се* «волочиться, тащиться»; *сплитам се* «переплетаться» (Лов.: 309). Ср.: шнурки должны быть крепко завязаны, чтобы они не *волочили*сь по земле — так же будут *волочиться* и змеи (Вакарелски 1943: 30); женщины не моют голову — косы будут сплетаться как змеи (АИФ № 184); не мотают пряжу — чтобы не мотались змеи в ногах (АИФ № 184. С. Ленково, Плевенская обл.). Рукоделие запрещается и из-за того, что как игла дырявит ткань, так и змеи прокусывают кожу, поэтому запрет шить мотивируется тем, чтобы змеи не жалили. В некоторых регионах отмечается «блеск» змеиной кожи, который сопоставляется с блеском иглы, и этим объясняется запрет на шитье: *Както се лъска иглата, тъй ще се лъска и змията*

през лятото «Как блестит игла, так будет блестеть и змея летом» (Странджа: 331).

В мартовские праздники входят и другие семантические и обрядовые блоки. Так, многие исследователи полагают, что в них очень сильны мотивы **молодости**, и называют день Сорока мучеников праздником любви и юности (Китевски 2013: 124; Старева 2006: 195). Этнографические данные, однако, очень скудны. Можно говорить о девичьих гаданиях с изготовлением моста из веточек и помещением его под подушку: верят, что ночью приснится суженый, который переведет девушку через мост (АЕИМ 508-II. Благоевградская обл.). Хр. Вакарельский описывает архаичное гадание о замужестве: девушки раскладывают платки на поляне и выпускают заранее пойманных змей; на чей платок заползет змея, та девушка выйдет замуж (Вакарелски 1943: 32–33)⁷. Инициация и тема молодости усиливаются, если Лазарева суббота и соответствующий девичий обрядовый комплекс *лазарки* выпадает на март. Тема молодости связывается с **поминальной** — так, в Страндже верят, что та девушка, которая первой разнесет соседям в Благовещение хлеб «для мертвых», первой выйдет замуж в этом году (Странджа: 331). Поминование, которое типично для многих календарных обрядов, совершается и в мартовские праздники и в основном соединяется с раздачей хлебов и угощений. Запрет на работу в субботы (в частности, в последнюю субботу — «черную») объясняется именно в связи с почитанием умерших.

При том что в мартовских праздниках перекликаются одинаковые мотивы и повторяются идентичные магические акты, **каждый праздник имеет и свои отличительные черты**. Первое марта связано с действиями, предназначенными для того, чтобы задобрить бабу Марту, и с раздачей мартениц. Благовещение считается очень большим праздником, именуемым в некоторых регионах *Малка Връбница* «Малое Вербное воскресенье» и *Половина Великден* «половина Пасхи». По поверьям, в этот день даже ласточка

⁷ Отголоски древних моделей мы видим во фрагментарных записях, часто узко локальных.

гнездо не вьет. В Благовещении в качестве одной из доминантных проходит «рыбная» тема, и рыба в этот день обязательна на трапезе, что имеет несколько мотивировок. Поскольку Благовещение всегда приходится на Великий пост, полагают, что рыба разрешается, чтобы люди были здоровы и выдержали пост. Существует легенда, что когда-то люди не могли долго поститься — и Господь, когда увидел это, разрешил им разговестись рыбой, чтобы набраться сил. В некоторых селах известна и другая легенда — будто бы в пост Богородице захотелось рыбы и она поела ее, поэтому в этот день разрешается вкушение рыбы. Если же у кого-то рыбы нет, надо хотя бы лизнуть рыбью кость, поскольку считается, что на ней есть крест (Плов.: 264). Полагают, что тот, кто не ест рыбу, на том свете будет есть змей (Лов.: 309).

Кроме того, в тех регионах Болгарии, где *благ* означает ‘сладкий, приятный, добрый, милый’⁸, этот эпитет становится сквозным, способствуя развитию инициальной магии. В день Благовещения (*Благовец, Благовещине, Благощине* и др.) девушки выпекают первый хлеб, чтобы был вкусным (Соф.: 248), сажают овощи, чтобы были сладкими (АИФ, с. Сеноклас Хаск.; Плов.: 264; Сакар: 346). Выпеченный хлеб раздают в церкви после его освящения, чтобы жены и мужья были «сладкими» друг для друга (Странджа: 331); с этой же целью молодоженов мажут медом (АЕИМ 508-II. Благоевградская обл.).

Что касается мартовского дня Сорока мучеников севастиийских, то в этом празднике доминирует числовая символика, что мы и покажем в следующем разделе.

Девятое марта: Сорок мучеников Севастиийских

Народно-православный праздник соединяет и концентрирует в себе обрядовую семантику и практику многих мартовских праздников. В Родопах он считается одним из четырех самых главных праздников в году.

⁸ См. о полисемии **bolg*:- Толстой 1995: 350–351.

Обрядовая символика, народные рекомендации и поверья задаются самим термином и христианским сюжетом о Сорока Севастийских мучениках. Полный официальный хрононим звучит следующим образом: *Свети четиридесет мъченици Севастийски*. Термин сокращается и, в зависимости от того, какая лексема остается опорной, формируется обрядовая модель праздника⁹. Так, одной из семантических доминант является числовая — болг. *четиридесет (четирийсет)* ‘сорок’, ср. хрононимы *Свети четирисе*, *Свето Четирийсе (Четирсе)*, *Светок Четирийсте*, *свето четирси* (или *Сто четирсе*, см. ниже). Используются также и турцизмы с той же числовой доминантой в обозначении *Кърк чибук* (Барболова и др. 2018: 382–383), ‘сорок черенков’¹⁰. В некоторых регионах название сокращается до «святых»: *светието*, *светиите* (Лов.: 308–309), *Светото* (Сакар: 344–345) и добавляется эпитет: *Светиите проклетиите* (Лов.: 308–309), что коррелирует с представлениями о праздниках как днях амбивалентных — и святых, и проклятых, опасных, когда регламентируются определенные виды работы. При этом все святые соединяются в один образ, который предстает обобщенно, ср. благопожелание: *Да е на помощ свето Четирийсе!* «Помоги, святая Четырдесятница» (Странджа: 330). Известны также термины *Март докозу* ‘9 марта’, *Катмеровден* ‘день, когда выпекаются *катми*, оладышки’ (Сакар: 344–345).

Этот праздник — единственный в годовом цикле, строящийся по столь последовательной числовой символике. О правилах поведения говорится, что в этот день надо «40 отдать», «40 съесть», «40 выпить», «40 положить в землю», «40 подать для душ умерших», «40 надеть» (Странджа: 330); всё, что ни делаешь, надо повторять 40 раз (Тодорова 1990: 214). Соответственно, число 40 становится главенствующим и очень продуктивным в развитии обрядовых актов, давая открытый список поверий и рекомендаций и

⁹ Сокращение полного хрононима и выбор опорного слова очень важны в формировании обрядности и фольклорных текстов. См. о Воздвижении с идеей «движения» у восточных славян (*Здвижене*) и с идеей «креста» *Кръстовден* у болгар (Седакова 2016).

¹⁰ За уточнение благодарю Е. Сорочяну.

распространяясь на все сферы жизни. Прежде всего, повсеместно распространено поверье, что в этот день Господь Бог, св. Илия или солнце вбивает 40 кольев (углей или горячих вертелов) вглубь земли на 40 пядей (Пир.: 439).

Накануне 9 марта мужчины ловят в реках 40 раков, собирают 40 улиток; для застолья готовят 40 голубцов, выпивают 40 рюмок вина (или делают 40 глотков напитка). Женщины (в некоторых вариантах девушки) в лесу собирают 40 сучков (веток), обвязывают ими поясницу от боли в спине (Лов.: 308); вариантом служат 40 вербных веточек, которыми обметают дом (Соф.: 240). Женщины прядут 40 нитей, ткут 40 мер ткани, делают 40 стежков. Параллельно рекомендациям действуют запреты на работу. В селе Трыстеник рассказывают такую быличку: «Один человек в день Сорока мучеников засадил грядку овощей, и урожай получился прекрасный. На следующий год он снова в этот день стал сажать. Увидел, как 40 мужчин с палками спускаются с холма. Прошли мимо него, и каждый ударил его палкой. Домой пришел ни жив ни мертв, и больше никогда не работал в этот праздник» (Цанев, Цанева 1999: 43). В народной традиции, однако, есть и «антидот» наказаниям: если решишь шить, то надо отмерить 40 ниток по одному метру и полностью их использовать (Тетово: 39).

Рекомендуется сажать 40 «корешков» (сладкого перца и др.), 40 клубней картофеля для хорошего урожая (Лов.: 308; Маринов 1994: 526; Кап.: 215); в этот день подрезают цветы, чтобы было 40 бутонов (Плов.: 264). Известна противоположная практика: так, согласно поверьям, если 9 марта посадить семена, они будут 40 дней в земле, или уродится всего 40 плодов (Плов.: 264). Детей «для быстрого роста» купают в воде, в которую кладут 39¹¹ виноградных веточек (Пир.: 439); шлепают их 40 раз (Славейков 1924: 135); девушки качаются на качелях 40 раз (Лов.: 309). Хозяйки собирают яйца и их пересчитывают — считают до 40 или до 140 и

¹¹ Возможно, здесь отдается предпочтение нечетному числу из-за сильной ассоциативной связи числа 40 с похоронно-поминальной обрядностью и, соответственно, сферой смерти.

начинают считать снова (Странджа: 331). В Пиринском крае женщины приносят с реки 40 камушков и раскладывают их во дворе и в углах дома, у очага «для урожая». В словесных формулах тоже фигурирует число 40: *Бягайте змии и гущери на 40 разкрача* «Убегайте змеи и ящерицы на 40 шагов» (Славейков 1924: 135), *Бягайте змии и гущери, до 40 дни далеко* «Убегайте, змеи и ящерицы, на 40 дней вдаль» (Тодорова 1990: 214). В северо-восточной Болгарии рассказывают, что в это праздник Господь 40 раз ударяет палкой по земле, отчего просыпаются змеи и появляются по 40 животных каждого вида (Кап.: 215).

В день Сорока мучеников обязательно выпекание хлеба и булочек (ср. в России и у других восточных славян — «жаворонки» и др. «птичье» печенье), его виды различаются по регионам, по действиям с ним и по его предназначению, но числовая символика присутствует всюду. Так, в Ловечской области выпекают 40 булочек и раздают их «от оспы» (Лов.: 308), в Пловдивском крае выпекают 40 просвинок, в Толбухинской (сейчас Добричской) обл. выпекают 40 хлебцев и раздают их «для здоровья» (АЕИМ 635–II. Толбухинская обл.), лепешку с 40 просфорными печатями или большой хлеб, который разламывают на 40 кусочков¹². Угощая хлебом, вручают и свечу, их в этот день надо раздать 40, а «за помин души» — 40 монет (Странджа: 331).

Вариантом 40 оказывается 140 — из-за того, что прилагательные *свети*, *свето* сокращается в *сти*, *сто*, что соответствует числительному 100 и хронимом служит *Сто четирийсет*. Соответственно, 40 заменяется на 140: ловят 140 раков, сажают саженцы, тыквы и фасоль — чтобы был урожай в 140 зерен или плодов. В Пловдивском крае вариантом поверья о 40 горячих кольях, вбитых в землю в этот праздник, является 140 колеев (Плов.: 264). Этот праздник посвящен 140 святым, и запрет на работу объясняется тем, что из всего множества хотя бы один святой рассердится и накажет нарушающего запрет (Странджа: 330).

¹² О соотношении булочки и большого хлеба, каравая, см. (Седакова, Толстая 1995: 240–242).

Еще один термин праздника, распространенный преимущественно в западной Болгарии (а также в Македонии, Сербии и некоторых других регионах), — *Младенци* (Вакарелски 1943: 31; Соф: 240), в связи с чем в этот день именины празднуют люди по имени *Младен*, *Младена*, *Младенка* и еще по крайней мере 17 вариантов имен (Иванова, Радева 2005: 223; Старева 2006: 195). Этот термин исследователи связывают с обрядностью, в центре которой находятся молодожены и молодежь (Агапкина 2012: 130), однако нам представляется, что в данном термине скрывается несколько значений. Так, в северо-западной Болгарии выпекают 40 хлебцев *младенци* в форме детской головы с изображением лица (АИФ Доктор Йосифово, Михайловградско; Вакарелски 1943: 31) или один хлеб *младенец*, *младеняк* который относят кумовьям и соседям (Маринов 1994: 422). Здесь *младенец* соотносится с ребенком; тот же мотив можно усмотреть в македонских народных легендах о празднике, где говорится о 40 сыновьях или 40 детях, замученных за Христа (Китевски 2013: 125). Встречается и антропоморфизация праздника, ср. сербское 9 Марта *Св. Младен* (Агапкина 2012: 128).

Итак, к количественному признаку «подтягивается» вся семантика и прагматика праздника — природные явления, хозяйственная деятельность, народно-православные представления через конкретные обрядовые акты с 40/140-кратным повторением.

Выводы

В марте ярко выраженная «природная» модель сочетается с не менее яркой «культурной»; они дополняют друг друга, образуя единый сложный комплекс ритуалов, запретов и рекомендаций, словесных формул и поверий. Начало весны, пробуждение природы, равенство кодируются хрононимами, вербальными формулами и обрядовыми актами. Так формируются доминирующие темы, которые контаминируются и перетекают из одного мартовского праздника в другой, образуя типично балканский бриколаж (в терминологии Т. В. Цивьян). Праздничный март в Болгарии вобрал в себя модели разных календарных систем — фракийскую,

античную, балканскую и славянскую, дохристианскую и христианскую, относительно недавно к ним добавились государственные торжества. Повторение и закрепление магических актов в нескольких весенних праздниках, активная роль языковых данных в развитии поверий и ритуалов, сочетание церковного с секулярным (с доминированием последнего) способствуют созданию уникальной мартовской праздничной модели.

Сокращения

АЕИМ — Архив Этнографического института с музеем БАН, София, Болгария¹³.

АИФ — Архив Института фольклора БАН, София, Болгария.

Литература

Агапкина 2002 — *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002.

Агапкина 2012 — *Агапкина Т.А.* Сорок мучеников // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под общей ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2012. Т. 5. С (Сказка) – Я. С. 128–132.

Ангелова 1948 — *Ангелова Р.* Село Радуил. Народопис и говор // Известия на семинара по славянска филология при Университета в София. Т. 8–9. София, 1948.

Барболова и др. 2018 — *Барболова З., Симеонова М., Китанова М., Мутафчиева Н., Легурска П.* Речник на народната духовна култура на българите. София: Наука и изкуство, 2018.

Вакарелски 1943 — *Вакарелски Хр.* Българскитѣ празднични обичаи. София: б/и, 1943.

Голант 2013 — *Голант Н.Г.* Мартовская старуха и мартовская нить. Легенды и обряды начала марта у румын. СПб.: МАЭ РАН, 2013.

¹³ В настоящее время эти два института объединены в один — Институт этнологии и фольклористики с этнографическим музеем. Благодарю сотрудников архивов этого института за помощь в работе с материалами.

- Елоева 2009 — *Елоева Ф.А.* «Ласточка» Одиссея Элитиса, или роль одного поэтического текста в жизни страны // Мартеница. Mărtișor. Март'с. Verore... (Материалы Круглого стола 25 марта 2008 года). М.: Институт славяноведения, 2009. С. 62–71.
- Иванова, Радева 2005 — *Иванова Н., Радева П.* Имената на българите. Домашни имена, заети имена, празничнокалендарен именник. Велико Търново: Абагар, 2005.
- Именник 1942 — Именник, сир. Списък на имената, които се дават при Св. Кръщене. Издава св. Синод на Българската църква. София: Печатница Книпеграфъ, 1942.
- Йорданова 1972 — *Йорданова Л.* Към проучването на народните мартеници в България // Известия на Етнографски институт с музей. Кн. 14. София, 1972.
- Казанский 2009 — *Казанский Н.Н.* Весна в Пилосе // Мартеница. Mărtișor. Март'с. Verore... (Материалы Круглого стола 25 марта 2008 года). М.: Институт славяноведения, 2009. С. 24–29.
- Кап. — Капанци. Бит и култура на старото българско население в североизточна България [Етнографски и езикови проучвания]. София: Изд-во на БАН, 1985.
- Китевски 2013 — *Китевски М.* Македонски празници и празнични обичаи. Скопје: Камелеон, 2013.
- Лов. — Ловешки край [Материална и духовна култура]. София: АИ «Проф. Марин Дринов», 1999.
- Маринов 1994 — *Маринов Д.* Народна вяра и религиозни народни обичаи. София: Изд-во на БАН, 1994.
- Маркова 2019 — *Маркова М.* Нестинарството в началото на XXI век: някои паралели в развитието на обряда между България и Гърция // Културното наследство на Странджа: Богатство, рискове, предизвикателства / Съст. А. Николов. София: Унив. изд-во «Св. Климент Охридски», 2019. С. 291–311.
- Мартеница 2009 — Мартеница. Mărtișor. Март'с. Verore... (Материалы Круглого стола 25 марта 2008 года). М.: Институт славяноведения, 2009.
- Миков 1984 — *Миков Л.* Първомартенска обредност. София: Септември, 1984.
- Пир. — Пирински край. [Етнографски, фолклорни и езикови проучвания]. София: Изд-во на БАН, 1980.
- Плов. — Пловдивски край [Етнографски, фолклорни и езикови проучвания]. София: Изд-во на БАН, 1986.

- Плотникова 2009 — *Плотникова А.А.* Мартовские сюжеты в полевых исследованиях под Бузэу, Румыния // Мартеница. Mărțișor. Март'с. Verore... (Материалы Круглого стола 25 марта 2008 года). М. : Институт славяноведения, 2009. С. 118–138.
- Родопи — Родопи [Этнографски проучвания на България]. София: Изд-во на БАН, 1994.
- Сакар — Сакар [Этнографски проучвания на България]. София: АИ «Проф. Марин Дринов», 2002.
- Святитель Стефан Пермский / Ред. изд. Г.М. Прохоров. М.; СПб.: Глаголь, 1995. — 278 с.
- Седакова 2009 — *Седакова И.А.* Мартеница в современной городской культуре Болгарии // Мартеница. Mărțișor. Март'с. Verore... (Материалы Круглого стола 25 марта 2008 года). М.: Институт славяноведения, 2009. С. 139–147.
- Седакова 2010 — *Седакова И.А.* Вербное воскресенье: растительный код и «цветочные» именины у болгар // Традиционная культура. 2010. № 6. С. 115–121.
- Седакова 2016 — *Седакова И.А.* Русско-болгарские праздничные параллели: Воздвижение // Славянский альманах. М., 2016. Вып. 1–2. С. 322–338.
- Седакова 2018 — *Седакова И.А.* Болгарский vs русский православный праздничный год в XXI веке // Чрез миналото към бъдещото. Сборник в чест на проф. д-к Маргарита Карамихова / Съст. Петко Ст. Петков. София: Просвета, 2018. С. 97–112.
- Седакова 2022 — *Седакова И.А.* Болгарский антропоним как (балканский) текст // Вопросы ономастики. Т. 19. № 3. 2022. С. 83–101.
- Седакова, Толстая 1995 — *Седакова И.А., Толстая С.М.* Булочка // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под общей ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. А–Г. С. 270–272.
- Славейков 1924 — *Славейков Р.* Български народни обичаи и вярвания. Общедостъпно изложение. Б/м, 1924.
- Соболева 2005 — *Соболева Л.С.* Рукописная литература Урала. Очерк 1-й. Екатеринбург, 2005.
- Соф. — Софийски край [Этнографски и езикови проучвания]. София: Изд-во на БАН, 1993.
- Старева 2006 — *Старева Л.* Български имена и традиции. София: Труд, 2006.
- Странджа — Странджа [Материална и духовна култура]. София: Изд-во на БАН, 1996.

- Тетово — Тетово. Теренни материали и проучвания. Русе: НЦФЛ «Димитър Басарбовски», 1995.
- Тодорова 1990 — *Тодорова Д.* Традиционни пролетни и летни празници и обичаи в Провадийския Сърт // Известия на народния музей Варна. 26 (41). Варна, 1990. С. 208–221.
- Толстой 1995 — *Толстой Н.И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995.
- Толстой 2003 — *Толстой Н.И.* Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003.
- Цанев, Цанева 1999 — *Цанев Г., Цанева С.* Тръстеник. Етнографско изследване. Русе: Денница, 1999.
- Цивьян 2009 — *Цивьян Т.В.* Многоликий балканский март // Мартеница. Mărțișor. Март 'с. Verore... (Материалы Круглого стола 25 марта 2008 года). М.: Институт славяноведения, 2009. С. 48–52.
- Mleczek 2020 — *Mleczek J.* Element chtoniczny w Bułgarskiej obrzędowości cyklu wiosennego // Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie. 9. Katowice, 2020 (online). <http://bc.umcs.pl/dlibra/publication/41166/edition/37791?language=pl>. 20.09.2023.

Irina A. Sedakova
(Moscow)

**BULGARIAN FESTIVE MARCH
AND SEMIOTIC MODELS
OF CALENDRIC TIME**

ABSTRACT:

The article sheds light on the multilayer festive March in Bulgaria, the month that has absorbed the models of several calendric systems — the Thracian, ancient Greek, Balkan and Slavic, pre-Christian and Christian ones. Recently some state feasts have been added to this combination and they made the whole calendric picture even more varied. In spite of the complex genesis of the March rituals, the configuration of the fixed and moveable feasts of the Easter cycle, Gregorian and Julian calendars, the holiday system in Bulgaria looks very harmonious. Ambivalent character and main 'semantic' natural and 'cultural' dominants of March are characterized, the feast of Forty Martyrs of Sebaste is scrutinized in detail.

KEYWORDS: Semiotics, Bulgarian studies, customs, folklore, ritual calendar, March.

NOTE ON THE AUTHOR:

Irina Sedakova, Doctor of Philology, Head of the Department of Typology and Comparative Linguistics, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences.

E-mail: ised@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9252-5407

РЕЗЮМЕ:

В статье рассматривается многослойный праздничный март в Болгарии, вобравший в себя модели разных календарных систем — фракийскую, античную, балканскую и славянскую, дохристианскую и христианскую. Относительно недавно добавившиеся социалистические государственные торжества делают календарную картину марта еще более пестрой. Несмотря на такой сложный генезис мартовских обрядов, на конфигурацию праздников «в числах» и переходящих праздников Пасхального цикла, на соединение григорианского и юлианского календарей, временная система в Болгарии представляется весьма гармоничной. Характеризуется амбивалентность марта и его семантические «природные» и «культурные» доминанты, подробно разбирается праздничный комплекс дня Сорока мучеников Севастийских.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: семиотика, болгаристика, обряд, фольклор, ритуальный календарь, март.

ОБ АВТОРЕ:

Ирина Александровна Седакова, д.ф.н., заведующая Отделом типологии и сравнительного языкознания Института славяноведения РАН.

E-mail: ised@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9252-5407

Анна
Аркадьевна
ПЛОТНИКОВА

Наталья
Геннадьевна
ГОЛАНТ

Институт славяноведения РАН (Москва)

Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого РАН (Санкт-Петербург)

НАЧАЛО И КОНЕЦ ЖИЗНИ КАК ЕДИНЫЙ КОМПЛЕКС ПРЕДСТАВЛЕНИЙ (ПО ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛАМ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА)¹

Как известно, родильный и похоронно-поминальный комплексы семейных ритуалов относятся к так называемым «рамочным» («обрамляющим», «крайним»), в отличие от «срединного» — свадебного обряда, который подробно исследовался А.К. Байбуриным и Г.А. Левинтоном в плане аналогий с обрядностью конца жизни (Байбурин, Левинтон 1990, ср. классические обряды перехода по ван Геннепу). Наша статья в большей степени инициирована полевыми записями во время многочисленных экспедиций к русским староверам Добруджи в Румынии (2006–2014)², где в иноэтничном и иноязычном окружении сохранились архаичные черты языка (прежде всего славянской лексики) и обрядности, а также полевыми исследованиями, можно сказать, в территориально зеркальном мире — румын среди славян, а именно у влахов долины

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00484, <https://rscf.ru/project/22-18-00484/>

² Села: Сарикёй, Слава Русэ, Слава Черкезэ, Журиловка, Каркалиу, Гиндэрешть, Свиштофка, Периправа, Махмудия. Собиратель этнолингвистического материала — А.А. Плотникова.

Тимока в восточной Сербии³. Подзаголовок в названии статьи подразумевает полевые этнолингвистические материалы начала нынешнего века, положенные в основу работы.

1. У старообрядцев румынской Добруджи (липован) до сих пор употребляется терминологическая лексика и фразеология, связанная с древними представлениями о загробной жизни: *пойти домой* ‘умереть’, *повивать* (обряжать покойного перед похоронами, закутывая в саван и перевязывая, как маленького ребенка: *по-липованьски повивають*, с. Свистофка), *разі́ня-рот* (пустая могила в ожидании захоронения) (с. Сарикёй) и др. Каждый из перечисленных терминов может быть развернут до обрядового текста или объяснения того или иного архаического представления о «переходе» человека на тот свет. Так, загробный мир воспринимается как настоящий дом в отличие от временного пребывания человека на земле; ритуал снаряжения умершего перед смертью аналогичен пеленанию младенца. Превентивными охранительными действиями мотивируется выкапывание могилы заблаговременно: простаивающая пустая могильная яма (*разі́ня-рот*) якобы готова поглотить любого живого человека, провоцируя появление в селе нового покойного, поэтому землю выкапывают только наполовину от нужного объема, затем закрывают крест-накрест лопатами (или камышовыми стеблями), а перед самым погребением уже завершают рытье могилы⁴.

Особенно наглядно параллелизм обрядов начала и конца жизни проявляется в повивании покойного, которое совершается у староверов Добруджи аналогично повиванию младенца. Об этих ритуальных действиях перед погребением есть записи 2006–2008 гг. практически из каждого села; иногда встречаются и соответствующие мотивировки. В 2008 г. в селе Свистофка довелось записать термин *повивать*, что значит обряжать покойного перед похоронами, закутывая в саван и перевязывая, как маленького ребенка: *по-ли-*

³ Села: Шипиково, Александровац, Халово, Николичево, Шливар, Оснич, Лубница, Валаконе, Мали Ясеновац, Градсково, Шарбановац. Собираетел лексического и этнографического материала — Н.Г. Голант (последние три села обследованы совместно с И.М. Струтинским).

⁴ Ср. современный бытовой запрет у русских приобретать кровать или детскую коляску до рождения ребенка.

пованьски повивають, т.е. одевают в две одежды — бельё (у женщин это бельё и сарафан, у мужчин — рубаха, портки) и саван, который трижды крестообразно связывают лентой. В с. Сарикёй весь процесс описывается следующим образом:

(**Анна Ч.**): Она ёго помыла, и потом хрестиками, хрестиками... тряпочками, верьём так отчирчавыт, беленькими. Повивает. Как Исус Христос повитый быў у повиўке.

(**С.И. Феноген**): Покойник в саване у нас повитый.

(**Ульяна М.**): Вот наденуть рубашку, как чехлик, той старинный с вошивачками вот тут вот на рукавчиках, и шупка, и с проймами должна быть, с проймами, так как старинный закон. Пойсик. И всё. После заворачивають у пынзу⁵ — этот, что мы говорим «саван» — белое полотенце. Сразу они бяруть рвуть этот, как она говорить... (**Анна Ч.**): Ленточки. (**Ульяна М.**): И ноги складають, и крест-накрест повивають.

(**Анна Ч.**): И тут три крестика. Вот так вот делает крестикими. Вот так вот, вот так вот связывает ленточками. А потом уже ручечки, чтоб так стояли — вот так. Только ножечки она связывает, чтоб не отпустилися. У пынзочку потом. Пынзочкой закрывають. Так хоронять (зап. А.А. Плотниковой, 2006 г.).

Целый ряд деталей родильного и погребального обрядов свидетельствует об осмыслении родов как пути младенца на «этот» свет и погребения как пути покойного на «тот» свет. Обратившись к источникам по исторической лексикографии, находим лексему *свивальник* в Словаре Академии Российской: «**Свивальникъ**, ка. Свивальничекъ, чка. ум. с. м. Покромъ, которою младенцовъ сверхъ пеленокъ обвивають, обвязываютъ. *Суконный, шёлковый свивальникъ*» (САР: ст. 744).

Диалектные тексты, связанные с рождением ребенка и записанные от старообрядцев Румынии, показывают активное употребление данной лексики, отмеченной в словаре XVIII века:

(**Ирина М.**): Када ребёнок, пупик завязывали ему, подгузник клали, клали и свивали его. И держали завязанным сорок дён. Чтобы у его ножки ни бѣли кривые, ручки ни бѣли кривые. Свивальник назывался, тряпочка тая, она у меня даже есть. Свивальничек той.

⁵ Из рум. *pînză* «полотно, ткань».

И крест-накрест, вот так свивали. [И сколько крестов?] Зависить, какой свивальник. Если он был дуже длинный, меньше трёх ни було. Свивали: ручки, животик, ножки, три перекрёста вот так делали (с. Черкесская Слава, зап. А.А. Плотниковой, 2006).

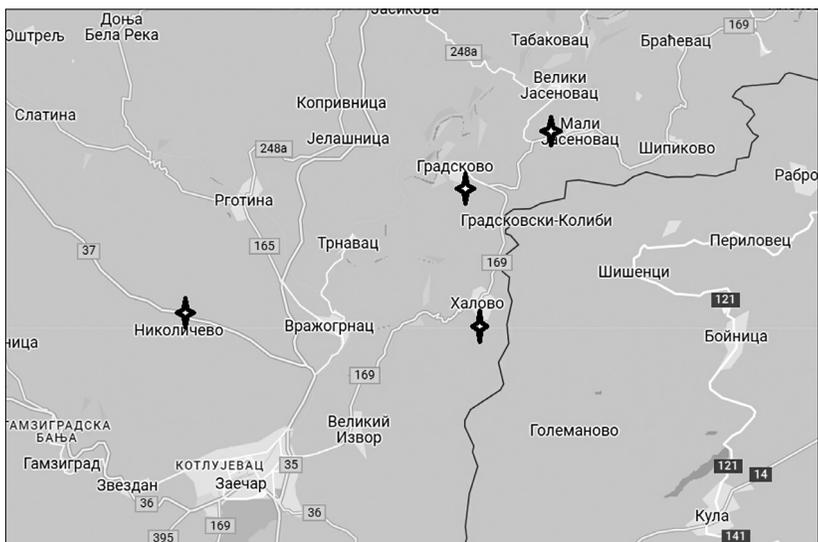
Здесь уместно вспомнить исследования липован Румынии и Украины этнографами. А.А. Пригарин и Г.Н. Захарченко в статье, посвященной похоронно-поминальной обрядности старообрядцев Подунавья, пишут о том, что покойного обматывали лентой поверх савана так, чтобы вышло три креста, при этом авторы упоминают, что этот обычай «был достаточно широко распространен у русских, хотя и не повсеместно» (Захарченко, Пригарин 2004: 103), ссылаясь на русские этнографические источники. Нами были найдены подтверждения такого повивания усопшего в разных селах старообрядцев Добруджи, причем не раз приходилось слышать, что данный способ повивания покойного совпадает с повиванием новорожденного, отражая некоторые религиозно-философские представления старообрядцев о том, что человек приходит на этот свет и уходит из него, обряженный сходным образом (ср. Русская Слава, Черкесская Слава).

2. Обратимся теперь к влахам (румынам), проживающим в восточной Сербии в долине реки Тимок⁶.

Как показали полевые исследования 2022 г., в местных румынских говорах колыбель и гроб могут обозначаться одним и тем же термином *leágǎn* (в литературном румынском языке *leágǎn* — ‘колыбель’). В обследованных селах влахов (румын) восточной Сербии название *leágǎn* повсеместно употребляется в значении ‘колыбель’, но в четырех пунктах — с. Халово, Николичево, Мали Ясеновац и Градсково общины Заечар Заечарского округа, термин *leágǎn* употребляется и в значении ‘гроб’ (см. карту). До этого времени такое значение слова *leágǎn* нам встретилось лишь однажды: у румын (влахов), живущих в с. Градсковски колиби, находящегося рядом с нынешней сербско-болгарской границей и являющегося дочерним се-

⁶ В северо-восточной Сербии достаточно компактные регионы их проживания хорошо представлены на этнической карте влахов Сербии и Болгарии Пауном Ес Дурличем: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BB%D0%B0%D1%85%D0%B8_%D0%B2_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B8%D0%B8, (дата обращения: 28.01.2023).

лом с. Градсково, расположенного в сербской части долины (Atlasul 2011: 225).



У влахов в других селах восточной Сербии употребляется лексема *сандук* для обозначения гроба в многочисленных фонетических вариантах: *sāndác* (Шливар, Шипиково), *sandúk* (Оснич, Валаконе) и др.

На смежной территории Болгарии, где также проживают влахи, подобный термин для обозначения гроба не отмечается: карта из книги С. Бизерановой показывает распределение *сандѣк* (*съндѣк*), *кѡвчаг* (*ковчѣг*), *трон* (в двух пунктах) и единичное *чифѹр* (Бизеранова 2015: 493).

В с. Шливар Заечарского округа (южнее города, между Грляном и Лубницей) в полевых исследованиях 2022 года была зафиксирована информация о том, что когда похоронная процессия проходит по селу, то сначала в доме, а потом и во время остановок на перекрестках по дороге на кладбище гроб с покойником раскачивают, причем обозначают это действие глаголами *a dǎinǎ* ('раскачивать'), а также *a legǎnǎ* ('укачивать', 'баюкать'), однокоренным с существительным *leǎgǎn*. Приведем диалог на эту тему из Шлиvara:

I. — Da. Ali asta atuncea când vine popa, se taie la patru lumina aia mare, și patru muieri... Se apringe... Patru muieri la săndâc stau la patru cioșcure, ș cum să-ți spun... Deci, așa fac la săndâc, îl... îl... Câte-l... Kao îl dăinăie... Până popa...

N.G. — Leagană?

I. — îl leagană, da. Până popa ciceșe aia molitva.

N.G. — Interesant... Dar popa vine la fiecare mort?

I. — Care îl cheamă. Care cheamă.

N.G. — Care cheamă... Deci, nu toata lumea cheamă pe popa?

I. — Pa bine, у главном... у главном cheamă, poace să fie vrundeva să nu se cheme, али у главном⁷ cheamă, și el cicește...

N.G. — Aveți biserica aicea, sau din Zaječar?

I. — Nu, din Zaječar. Din Zaječar. E, și când muierili alea, atunci el când cicește, și când se pleacă, încă ge... încă ge trei ori până la morminți, la раскрница прва, popa atunci se zaostavește tractoru, și popa se cicește.

N.G. — Aha, la раскрница...

I. — La раскрница, și când se doboare, se treacă река, când se trece ogașu, la noi nu e река, este ogaș. Când se trece, исто стă tractor, și atunci popa cicește...

N.G. — Aha...

I. — Și așa.

[И. — ...Да. Но это тогда, когда приходит поп, разрезается на четыре части эта большая свеча, и четыре женщины... Зажигаются... Четыре женщины у гроба стоят, у четырех углов (гроба), и как тебе сказать... его... его... Как бы его... Его качают... Пока поп...

Н.Г. — Укачивают?

И. — Его укачивают, да. Пока поп читает эту молитву.

Н.Г. — Интересно... А поп приходит к каждому умершему?

И. — Кто его зовет. Кто зовет.

Н.Г. — Кто зовет... Значит, не все зовут попа?

И. — Да ладно, в основном... в основном зовут, может быть, где-то не зовут, но в основном зовут, и он читает...

⁷ Сербские лексические вкрапления в румынскую речь даются на кириллице.

Н.Г. — У вас здесь есть церковь, или из Заечара?

И. — Нет, из Заечара. Из Заечара. Э, и когда эти женщины, тогда, когда он читает, и когда уходят (отправляются на кладбище. — Н. Г.), еще... еще три раза до кладбища, на первом перекрестке, поп тогда останавливает трактор, и поп читает.

Н.Г. — Ага, на перекрестке...

И. — На перекрестке, и когда спускаются, переходят реку, когда переходят ручей, у нас нет реки, есть ручей. Когда переходят, тоже останавливается трактор, и тогда поп читает.

Н.Г. — Ага...

И. — И вот так.]

(Расшифровка и перевод Н.Г. Голант).

Информантка говорит о том, что покойного в гробу качают только в доме. Присутствовавший во время диалога Славолуб Гацович (в прошлом — директор заечарской библиотеки, ныне — своего рода «проводник» по народной культуре в местных селах, знаток локальной традиции) впоследствии утверждал, что покойного в гробу укачивали во время всех остановок по пути на кладбище, при этом даже не вынимая гроб из кузова грузовика, и что это ритуальное действие встречается и в других влашских селах. Ритуальное действие, которое, по сути, сводится к убаюкиванию покойного, никак не мотивировано со стороны информантки. Любопытна интерпретация данного ритуального действия С. Гацовичем: по его словам, таким образом «покойник рождается на том свете». Нам же представляется, что укачивание покойного и дома, и затем в опасных местах — во-первых, на перекрестках, во-вторых, после переправы через воду, — связано со стремлением предотвратить возвращение покойного с кладбища в виде мороя, вампира и т.п. демонических существ, ср. русскую поговорку об убийстве, лишении движения и жизни: «убаюкали, что до дня Страшного суда не встанет» (Даль 1984: 245).

Описанные ритуальные действия соотносимы с реальной практикой родильного обряда, но в «обратном порядке», по принципу: «каков в колыбельку, таков в могилку». Последовательность действий с новорожденным прямо противоположная в линейном измерении «рождение — смерть»: родившегося младенца купают,

качают в колыбели и т.д.; соответственно покойного обмывают⁸, а у влахов в отдельных селах еще и качают, слегка раскачивают в гробу, когда несут на кладбище.

Параллель между колыбелью и гробом, отмеченная у влахов восточной Сербии, отнюдь не случайна. Во-первых, по самым разным славянским и шире — балканским, соседним романским представлениям, и колыбель, и гроб выступают как аналоги дома, колыбель — временного, гроб — вечного. Если обратиться к статье «Колыбель» С.М. Толстой в словаре «Славянские древности», то мы уже в определении этой реалии традиционной народной культуры увидим очень точную характеристику в свете семиотических противопоставлений: «первая земная обитель человека, объект и локус магических оберегов, направленных на защиту жизни ребенка; в своем символическом значении соотносится с материнской утробой (ср. полес. ‘плацента’), жилым домом и гробом (ср. серб. «Што колијевка одљуља, то моти́ка закопа» [Что выпестует колыбель, то закопает лопата])» (Толстая 1999: 559). В той же статье автор приводит и наименования колыбели, связанные с семантикой «качания»: в.-слав. *люлька*, *зыбка*, *колыска* и т.д., ю.-слав. *колебка*, *љуља* и др. (Там же).

Хотелось бы обратить внимание и на общую символику дома и гроба: как мы знаем сам гроб уподобляется вечному дому, что отражается в названиях *домовиско*, *домовище* и под., подробнее см. (Афанасьева, Плотникова 1995: 553–554; Седакова 2004: 73–74, 139–140), с чем, по нашему мнению, связана возможная этимология лексемы *leǫgǫn* ‘гроб’, ‘колыбель’. Понятна общая, типологически прозрачная, модель, которая может объединять оба значения: это способ нахождения субъекта в данном локусе, а именно семантика, связанная с ‘лежать’. Если обратиться к «Этимологическому словарю славянских языков», то можно обнаружить зна-

⁸ Как правило, умирающего человека заранее моют и переодевают в новую одежду, т.к. считается, что он должен встретить смерть одетым, обутым и с зажженной свечой в руке. Обмывание умирающего, а не покойника практикуется и на территории Румынии (в частности, в Олтении), однако не является здесь широко распространенным (Паня 2017: 32).

чения, важные для обозначенной нами антитезы «начало — конец жизни». Праслав. **ležati* восходит к гнезду из и.-е. **legh-*. Помимо основного значения ‘лежать’ (др.-в.-нем. *ligg(i)u*, *ligen*, др.-сакс. *leggian*, др.-исл. *leggja* и т.д.), в самых разных индоевропейских языках обнаруживаем континуанты корня также и в значениях, с одной стороны — ‘роды’, ‘роженица’, ‘постель’ (др.-ирл., греч., лит.), с другой — ‘могила’ (др.-ирл., лат.) и под. (ЭССЯ 14: 164).

А. Чоранеску также приводит в своем этимологическом словаре и.-е. **legh-* как возможный первичный этимон для *leágǎn*, но далее идет в сторону к значениям ‘сворачиваться клубком’, ‘искривляться, складываться пополам, деформироваться’ и подводит сюда лат. **lecane*, **lecanis*; от греч. *λεχάνη*, а также *λαχάνη* и *λεχάνιον* ‘поднос, лохань, колода’ и пр., имея в виду, что фактически, традиционная форма колыбели — форма корыта, изготовленного из ствола дерева, распиленного надвое по длине и выдолбленного (Ciorănescu 2002: 460–461). В данном случае типологической параллелью могут быть «хрестоматийные лады и сани» (ср. именно такое употребление (Байбурин, Левинтон 1990: 69) как средство передвижения покойного на тот свет. При этом в самом начале статьи А. Чоранеску пишет о том, что происхождение слова доподлинно неизвестно — *origine nesigură* (Ciorănescu 2002: 460). В фундаментальном толковом словаре румынского языка с этимологическими справками происхождение слова *leágǎn* предлагается версия от глагола *a liginare* ‘привязывать’ и ‘качаться’ (*a leagǎná > leágǎn*) (DEX: 564; 565), что в целом не приближает к древним значениям и символике описываемых действий.

Если же мы вернемся к и.-е. **legh-*, то продолжения в славянских языках оказываются исключительно интересными: рус. *лежанка* — ниша в каменной стене, куда помещался покойник; с.-х. *ležati* ‘быть погребенным’, словац. *l'ežat'* и ‘родить’, и ‘быть погребенным’ (ЭССЯ 14: 160, 164–165). Таким образом, в разных славянских языках и диалектах дериваты от производного *лежать* оказываются связанными и с рождением, и с погребением. В частности, приведенное в словаре словац. диал. *l'ežisko* — не только ‘логово, берлога’, но и ‘послед’ (ЭССЯ 14: 166).

Наименования последа при рождении ребенка сами по себе представляются необычайно интересными у балканских народов. Среди балканославянских его наименований отмечаются: в.-серб. *ложа* (Хомолье), з.-болг. *луже* (Софийский край), ц.-болг. *лозе* и под. (Пловдивский край), см. карту распределения обозначений последа у балканских славян (Плотникова 2004: 550–556). Особо отметим следующее: во влашских селах Халово и Шливар, т.е. и севернее, и южнее Заечара, послед при рождении ребенка (и у животных тоже) называется *soarta* букв. ‘судьба’. Любопытно, что в соседнем Шипиково только для последа при рождении животных осталось наименование *soarta*, тогда как для человеческого последа используется сербское заимствование *но́стельница*. В восточной Сербии, представляющей собой архаическую зону народных представлений, в том числе — и о судьбе ребенка нам доводилось записывать, что у сербов в р-не Власотинцев (село Равна Гора) послед мальчика прокалывают шилом, девочки — сережками. Очевидно, имеется в виду влияние на последующую судьбу ребенка: мальчик должен стать мастеровитым, девочка — красивой. В Заплане «постелицу» не выбрасывали во двор вечером, чтобы ведьмы не напали на ребенка (Petrović 1900: 285); в Пиротском крае старались закопать как можно глубже, чтобы не отрыли животные, иначе что-то плохое случится с ребенком или мать останется бесплодной (Панајотовић 1986: 26). Понятно, что послед как общая телесная часть и матери, и ребенка оказывается предметом магического воздействия на судьбу обоих.

Разумеется, весь спектр этой проблематики (сходные ритуалы и представления, связанные с «обрамляющей жизнь обрядностью») настолько широк, что в рамках статьи представить всю ее палитру невозможно, мы лишь попытались прокомментировать отдельные элементы этой многослойной проблематики — те, которые встретились нам в полевых исследованиях Сербии и Румынии, поразив определенной новизной возможных трактовок (повивание покойного у староверов и действия с гробом, называемом *leágǎn*, который качают в доме и по пути движения процессии к кладбищу).

За рамками статьи остаются регулярно встречаемые у балканских и славянских народов следующие сюжеты:

- ▶ определение времени и обстоятельств смерти ребенка при его рождении (это прежде всего многочисленные южнославянские и карпатские былички на тему случайного прохожего или гостя семьи в момент рождения ребенка, случайно подслушавшего предсказания демонов судьбы о будущей смерти новорожденного);
- ▶ параллелизм трудных родов и трудной смерти во время которых предпринимаются аналогичные ритуально-магические действия как при облегчении родов, так и при облегчении смерти (например, развязывание всех узлов на покойном, открывание окон и дверей, перекладывание «конающего» на особые места), подробнее см. (Седакова 2004: 84, 86, 88; Байбурин, Левинтон 1990: 92);
- ▶ роль проточной воды при магических и ритуальных действиях при рождении и погребении, см. (Плотникова 2009: 11);
- ▶ общность числовых комплексов — 9, 20, 40 (поминки по покойному у славян, с одной стороны, а с другой — загадка, которую приводят А.К. Байбурин и Г.А. Левинтон из сборника Садовникова о рождении и родах: «Сорок недель сидел я в темнице, шесть недель в больнице, двадцать недель меня вязали, да год на виселице держали» (цит. по Байбурин, Левинтон 1990: 69);
- ▶ пищевой код в загадках: у того же Садовникова: «Липова загибка, мясной пирожок» (Младенец в люльке) и «Деревянный пирог, начинка мясная» (Гроб с покойным) (цит. по Байбурин, Левинтон 1990: 92) и т.д.

Многое другое можно анализировать в плане подобных сходств и аналогий далее, как на уровне лексики и фразеологии (шире — паремий), так и в обрядовом, ритуально-магическом аспекте. Нам было важно представить некоторые менее известные параллели на новом полевом материале.

Литература

- Афанасьева, Плотникова 1995 — *Афанасьева Н.Е., Плотникова А.А.* Гроб // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 553–558.
- Байбурин, Левинтон 1990 — *Байбурин А.К., Левинтон Г.А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской культуры. Погребальный обряд. М.: Наука, 1990. С. 64–99.
- Бизеранова 2015 — *Бизеранова С.* Между живота и смъртта. Погребални и поменални обичаи при българи и власи във Видинско. Враца: Алекспринт, 2013.
- Даль 1984 — *Даль В.И.* Пословицы русского народа. Сборник В. Даля в двух томах. Т. I. М.: Художественная литература, 1984.
- Захарченко, Пригарин 2004 — *Захарченко Г.Н., Пригарин А.А.* Похоронно-поминальные обряды русских старообрядцев Подунавья: структура этноконфессиональной выразительности // Кодови словенских култура. Бр. 9: Смрт. Београд, 2004. С. 92–115.
- Панаятович 1986 — *Панаятович Т.* Адети. Пирот: Музеј Понишавља, 1986.
- Паня 2017 — *Паня Н.* Грамматика погребальной обрядности. СПб.: МАЭ РАН, 2017.
- Плотникова 2004 — *Плотникова А.А.* Этнолингвистическая география Южной Славии. М.: «Индрик», 2004.
- Плотникова 2009 — *Плотникова А.А.* Переправа через воду // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009. С. 11–13.
- САР — Словарь Академии Российской. Ч. 1–6. СПб: Императорская академия наук, 1789–1794.
- Седакова 2004 — *Седакова О.А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: «Индрик», 2004.
- Толстая 1999 — *Толстая С.М.* Колыбель // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 559–561.
- ЭССЯ — Этимологический словарь славянских языков. М.: Наука, 1974. Вып. 1–.
- Atlasul 2011 — *Atlasul etnografic român. Sărbători și obiceiuri. Românii din Bulgaria. Vol. I. Timoc / E. Țîrcomnicu, I. Semuc, L. David, A. Dogaru.* București: Monitorul oficial, 2011.
- Ciorănescu 2002 — *Ciorănescu A.* Dicționarul etimologic al limbii Române. București: Editura Saeculum I.O., 2002.

DEX — Dicționarul explicativ al limbii române. Ediția a II-a. București: Univers enciclopedic, 1998.

Petrović 1900 — *Petrović K. Zaplane ili Leskovako (u Srbiji) // Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. 1900. Knj. 5. Sv. 2. S. 253–297.

Anna A. Plotnikova
(Moscow),

Natalia G. Golant
(Saint Petersburg)

**THE BEGINNING AND END OF LIFE
AS A SINGLE COMPLEX OF IDEAS
(BASED ON ETHNOLINGUISTIC
MATERIALS OF THE BEGINNING
OF THE 21ST CENTURY)**

ABSTRACT:

The article explores lexical and ritual-magical parallels from two ritual spheres — native and funeral-commemorative — on the basis of field material collected by the authors in two different archaic regions: Slavic and Romanesque. Important fragments from both spheres of ritual, accompanying the beginning and end of a person's life, are considered on the basis of information gleaned from the Russian Old Believers in Romania (Dobruja) and the Vlachs (Romanians) in eastern Serbia (the vicinity of Zajecar). Lexical, etymological, phraseological and paremiological data are involved to confirm the position on the correlation in the traditional folk consciousness of the moments of birth and death of a person. When analyzing the Russian tradition in Romania and the Vlach tradition in Eastern Serbia, the authors also turn to a wider cultural and linguistic background, drawing on material from various Slavic languages (Serbian, Bulgarian, Slovak, etc.), Romanian and, more broadly, Indo-European.

KEYWORDS: Dialect vocabulary, native rituals, funeral and memorial rites, South Slavic languages, Old Believers, Vlachs, Romanian, Serbian-Bulgarian borderlands.

NOTE ON THE AUTHORS:

Anna A. Plotnikova, Doctor of Philology, Chief Researcher at the Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: annaplotn@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9154-5046

Natalia G. Golant, PhD in History, senior researcher at the Museum of Anthropology and Ethnography of Peter the Great (Kunstkamera) RAS.

E-mail: natalita1977@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-0906-9560

РЕЗЮМЕ:

В статье исследуются лексические и ритуально-магические параллели из двух обрядовых сфер — родинной и похоронно-поминальной — на полевом материале, собранном авторами в двух разных архаических регионах: славянском и романском. Важные фрагменты из обеих сфер обрядности, сопровождающих начало и конец жизни человека, рассматриваются на основе сведений, почерпнутых у русских староверов в Румынии (Добруджа) и влахов (румын) в восточной Сербии (окрестности Заечара). Привлекаются лексические, этимологические, фразеологические и паремиологические данные для подтверждения положения о соотношении в традиционном народном сознании моментов рождения и ухода из жизни человека. При анализе русской традиции в Румынии и влашской — в Восточной Сербии авторы обращаются и к более широкому культурно-языковому фону, привлекая материал разных славянских языков (сербского, болгарского, словацкого и др.), румынского и шире — индоевропейских.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Диалектная лексика, родинная обрядность, похоронно-поминальный обряд, южнославянские языки, старообрядцы, влахи, румынский язык, сербско-болгарское пограничье.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Плотникова Анна Аркадьевна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института славяноведения РАН.

E-mail: annaplotn@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9154-5046

Голант Наталия Геннадьевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

E-mail: natalita1977@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-0906-9560

«ПУТЬ РОЗЫ» В ЗАГОВОРАХ БАЛТО-СЛАВЯНСКОГО АРЕАЛА

Вступление. Путь фольклорных сюжетов из одной традиции в другую иногда извилист и непрост. Ареалы распространения того или иного мотива, как правило, не зависят от географических и лингвистических границ. Ниже будет рассмотрен один из таких ареалов и прослежен возможный путь заговорного сюжета о дороге сакрального помощника с розой-рожей в руках (берущего начало, видимо, в Германии) в балто-славянском пространстве.

Символ розы. Символику растения в народной культуре принято связывать с витальностью, жизненной силой. Однако в лечебной магии эта роль может быть и противоположной: иногда растение ассоциируется с болезнью, и в этом случае его уничтожение означает исчезновение болезни. Это отождествление болезни и растения особенно характерно для кожных заболеваний и является общей чертой народной медицины.

Т.А. Агапкина отмечает:

В ряду общих представлений, коннотаций и ассоциаций, пронизывающих весь корпус заговоров от кожных недугов и относящихся к ним верований, самым заметным, а в сюжетном плане — и наиболее продуктивным оказывается символическое сближение кожного недуга (точнее, его видимого на поверхности кожи или спрятанного под кожей проявления) с растением. Основанием для такого сближения стала симптоматика этих болезней, известное подобие развития кожных болезней и растения, которое может быть описано в сходных терминах (Агапкина 2010: 404).

В случае с розой такое сближение с болезнью «рожа» обусловлено не только связью симптоматики с растительной символикой (кожа как бы «расцветает» в результате воспаления), но и тождеством звучания слова «рожа»-заболевание и «роза»-цветок в некоторых языках (например, блр. *рожа* — *рожа*, лит. *rožė* — *rožė*, польск. *róża* — *róża*, лтш. *roze* — *roze*), а также визуальным сходством и цветовой символикой. Наиболее типичный для розы цвет — красный — ассоциируется с воспалением и кровью. Последняя ассоциация используется также в восточнославянских заговорах от кровотечения:

Ишли калекі чараз тры рэкі, капалі лужу, сеялі рожу; тая рожка ня ўзышла — штоб у раба богага кроў ня пашла (Замовы 1992: № 476).

Здесь роза отождествляется с кровотечением: как не взошла «посеянная» роза, так не должна течь кровь. Мотив цветения розы ассоциируется с развитием заболевания, ср. также в полесском заговоре от рожи:

*Ишоў Исус Хрыстос чэрыс покос,
 Поколоў ручкэ й ножкэ,
 Кроў нэ потэкла,
 а у (имя) рожка на крэшчэным бильым тилом зацвыла.
 Рожка-рожа, поможэ Божэ.
 Выбэй, Господы, из хрэшчэного билого тила.
 Нэхай идее вона на быстрыи пэскы.*
 (ПЗ 2003: № 316).

По данным Т.А. Агапкиной, этот мотив встречается в белорусских, украинских и южно-русских заговорах (ПЗ 2003: 182). В литовских и латышских заговорах он не зафиксирован, однако есть другие тексты, в которых сопоставляется кровь с розой, например: *Kur kraujas bēgo, / Rožē žydējo* ‘Где кровь бежала, / Роза цвела’ (LTR 701/55).

Д. Вайткавичене, описывая метафоры огня в народной культуре балтов, отмечает тесную связь крови и рожи/розы как разных манифестаций огня: «Рожка понимается как мифический избыток огня в человеке, иными словами, воспаление», с другой стороны,

«кровь — горячая, красная жидкость — является физиологическим проявлением огня» (Vaitkevičienė 2001: 41). Розу она определяет как «цветущий» огонь, подчеркивая, что «пылающий огонь мифически ассоциируется с цветением, особенно с цветущими красными растениями» (там же: 36). Продолжая этот ряд метафор, Д. Вайткавичене отмечает тесную связь цветка розы и Солнца: опираясь на А.Ю. Греймаса, она подчеркивает, что «характерным цветком Солнца является роза: как утверждает Греймас, именно в таком фигуративном облики Солнце возрождается в Рождество, в календарных песнях “вернувшееся” Солнце изображается как расцветшая роза» (там же: 36). К этому можно добавить и метафору *kupolē rožē* «Купала-роза», которой называлась жердь жертвенного столба, обвитая травами, на день летнего солнцестояния — своеобразный символ Древа жизни и апогея Солнца (Tumėnas 1989: 17). В латышских дайнах Солнце на небе устраивает розовый сад (Vaitkevičienė 2001: 36). Сопоставление разных данных, в том числе литовских и латышских орнаментов, в которых символы розы и солнца часто отождествляются, позволяют Д. Вайткавичене утверждать, что «роза является ботанической манифестацией Солнца» (там же: 40).

При этом Солнце в некоторых текстах заменяется Девой Марией, и «розовый сад» уже приписывается ей. Здесь можно вспомнить и «трон Пресвятой Девы, увитый розами», упоминаемый Греймасом (Греймас 2021: 204), и вообще христианскую символику розы, связанную не только с Богородицей, но и с кровью Христа (МНМ: 386–387). Несомненно, христианские персонажи пришли на смену более ранним языческим, к которым также имела отношение символика розы. В Древнем Риме роза была символом Венеры (там же), в древнегреческой мифологии связывалась с кровью Адониса, служила символом мистического возрождения (Herder dictionary: 161), считалась также цветком загробного царства, олицетворяла любовь и смерть. В фольклоре балтов роза также символизировала переход человека в загробный мир: «обозначая смертельную трансформацию, роза помогает умершему перейти в новое состояние (войти в загробный мир), поэтому ино-

гда ее изображают как мифическое растение, с помощью которого можно забраться на небо» (Vaitkevičienė 2001: 49).

«Путь розы» в Литве. Весь этот комплекс представлений и символов, вероятно, обусловил появление большого количества текстов от рожи, в которых описывается путь могущественного персонажа (чаще всего это Иисус Христос) с розами в руках. Розы должны исчезнуть, как исчезает и рожа больного. С заговорами от кровотечения этот сюжет роднит внешнее проявление болезни: рожа выглядит как кровавое образование на коже, «расцветающее», распространяющееся как цветок розы, поэтому отождествление болезни и растения оказывается весьма продуктивным.

В Литве заговоры от рожи подобного типа являются одним из самых популярных сюжетов, и записаны они не только на литовском, но и на польском языке. По популярности заговоры от рожи стоят в Литве на втором месте после заговоров от укуса змеи. На основании всех доступных источников было собрано 95 литовских и 32 польских заговора от рожи этого типа, записанных на территории Литвы.

Показательно, что наибольшая часть текстов этого типа зафиксирована на пограничных территориях — в северной части Литвы на границе с Латвией, в восточной части Литвы на границе с Белоруссией и в юго-восточной части на границе с Польшей. На следующей карте кружками отмечены тексты, записанные по-литовски, треугольниками — по-польски.

Такое распределение не может не наводить на мысль о заимствовании. Но какими именно путями шло заимствование? Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к самим текстам.

Тексты на литовском языке обычно довольно краткие:

Ējo Jezus ir sutiko tris rožes. Viena prapuolė, kita pražuvo, tegul pražus ir šita trečia kartu ‘Шел Иисус и встретил три розы. Одна пропала, другая погибла, пусть сгинет и эта третья заодно’ (LTR 4105 (403), дер. Козелаука, окр. Интруке, Молетский р-н);

Ējo Pons Jezusas per 3 marias, nešė rankoj tris rožes: viena buvo balta, antra geltona, trečia raudona. Viena krito į marias, antra supuvo, o trečia jo šventose rankose pasiliko ‘Шел Господь Иисус через



З моря, нес в руке три розы: одна была белая, вторая желтая, третья красная. Одна упала в море, вторая сгнила, а третья в его священных руках осталась' (Mansikka 1929: 90, № 115, Купишский р-н, окр. Субачюса).

Более пространственные тексты встречаются крайне редко:

Ējo Viešpats Jēzus Kristus per žvyrą, per žemę, per vandenį, nešė ran-koje 3 rožes: viena plyšo, antra prapuolė; duok Viešpatie Jēzau Kristau, kad ir šita trečia rožė prapultų. Šventas Mykolai Arkangele, šv. Jonai Krikštytojau, visi šv. apaštalai: šventas Petrai ir Povilai, keturi Evangelistai, devyni chorai angelų ir Tu, Marija, Motina sopulingoji, melsk viešpatį Jėzų Kristų, kad Jis pagydytų šitą rožę. Todėl šv. Mykolai Arkangele, šv. Jonai Krikštytojau, visi šv. apaštalai, šv. Petrai ir Povilai, keturi Evangelistai, devyni chorai angelų ir Tu, Marija, Motin sopulin-

goji, melskis už jo sveikatą (arba jos) ‘Шел Господь Иисус Христос по гравию, по земле, по воде, нес в руке 3 розы: одна порвалась, вторая пропала; дай, Господь Иисус Христос, чтобы и эта третья роза пропала. Святой Михаил Архангел, св. Иоанн Креститель, все святые апостолы: святые Петр и Павел, четыре евангелиста, девять ангельских хоров и ты, Мария, Мать болезная, моли господа Иисуса Христа, чтобы он вылечил эту рожу. Поэтому св. Михаил Архангел, св. Иоанн Креститель, все святые апостолы, святые Петр и Павел, четыре евангелиста, девять ангельских хоров и ты, Мария, Мать болезная, молись за его (или ее) здоровье’ (Balys 2003: № 414, Утянский р-н, окр. Куктишке; Игналинский р-н, Линкменис).

В этом заговоре прослеживаются явные восточнославянские черты, для которых характерно упоминание большого количества святых — могущественных помощников и молитвенные обращения к ним.

Польские тексты на территории Литвы в большинстве своем по структуре аналогичны литовским, например:

Szedł Pan Jezus Chrystus przez łąkę, spotkał trzy róży: jedna rozkwitła, druga zwiędniła, trzecia zginęła. Amen ‘Шел Господь Иисус Христос по лугу, встретил три розы: одна расцвела, другая завяла, третья погибла. Аминь’ (LMD I 940 (56), дер. Мисюнай, Швенчёнский р-н);

<i>Szedł Pan Jezus przez rzeką,</i>	‘Шел Господь Иисус через реку,
<i>Nióśł trzy róży w ręką.</i>	Нес три розы в руке.
<i>Jedna biała, druga czerwona,</i>	Одна белая, другая красная,
<i>Trzecia tam zginęła.</i>	Третья там пропала.
<i>Jezau Nazarenski,</i>	Иисус Назаретский,
<i>Oddel tie choroby ciężkie.</i>	Отдали эту тяжелую болезнь’

(LKAG 1414, дер. Жижмай, Девянишкес, Шальчининкский р-н).

Чтобы оценить разнообразие литовских и польских вариантов представим их в таблице.

Литовские тексты:

Персонаж	Место	Количество роз	Эпитеты розы	Действия роз	Действия с розами
Иисус (63) Пресвятая Богородица (11) Розы (5) Мария с Иисусом (2) три короля (2) три девицы я девушка три женщины Марии святой	луг (поле) (23) море (14) лес (9) гора (7) воды (6) дорога (5) река (5) земля (3) озеро (2) Иерусалим (2) гравий (2) песок горная страна терновник, гравийные дорожки березняк болота, кусты церковь гроб Господень	три (67) одна (4) четыре (3) семь (3) девять две тринадцать корзина девяносто девять	красная (18) белая (16) синяя (9) черная (4) желтая (3) розовая (2) стальная (3) мозговая (2) зубная (2), жильная (2), костяная (2) венковая (2) сердечная, язычковая, от огня, от воспаления, от испуга, от надувания ветром, от зубной боли, от мозга, от жил, от костей, вообще, от цветов болезненная сухая	исчезла (23) пропала (22) завяла (19) засохла (16) цветет (15) упала (12) стгнула (10) стгнила (8), побелела (5), погибла (5), утонула (3) выросла (2) окаменела (2) разорвалась (2) стоит, идет, умерла, растет, лечит побежала, сломалась уплыла стрела	сорвал (4) вырвал (4) собрал (3) выдрал (2) (3x9 ангелов) будут бить и уничтожат, уничтожит бросил в море, положил под камень, в мельнице смолол потерял, разорвал, в руке держал, на стену повесил, сжег утопил, растоптал

Польские тексты:

Персонаж	Место	Количество роз	Эпитеты розы	Действия роз	Действия с розами
Пан Иисус (20) Пана Мария (2) розы	луг (12) море (4) горы (3) река (2) пески (2) леса (2) на заходе солнца озеро Иордан широкая дорога вода Иерусалим	три (20) пять двенадцать	белая (9) красная (8) розовая (4) колючая (3), синяя (2) болезненная (2), палая (2) стоящая (2) цветущая (2) от опухли (2), от розы (2), от ветра (2) зеленая свербящая несчастливая, горящая вянущая благоухающая раны успокаивающая мертвая погибающая	пропала (11) упала (9) увяла (4) исчезла (4) побледнела (3) болит колет встала заговаривала заснула уходи потерялась стнула выплыла расцвела стоит цветет гниет	потерял (2) погубил (2)

Как видно из этой таблицы, главным героем литовских текстов обычно является Иисус. Богородица фигурирует в значительно меньшем количестве вариантов. Другие персонажи встречаются еще реже. Этот персонаж обычно идет по лугу или лесу, горе (реже по воде — морю, реке) и встречает (находит) обычно три (иногда 4 или 7) розы. Эти розы обычно имеют яркую окраску: преимущественно красную, белую или синюю (реже черную или желтую), они связаны с различными органами тела (мозг, зубы, вены, кости, сердце и язык) и различными заболеваниями (отек, испуг, ветер). Результатом заговора является исчезновение (уничтожение) этих роз. Чаще всего они пропадают самостоятельно, реже увядают, засыхают, гниют, тонут или каким-то другим образом трансформируются. Еще реже могущественный персонаж делает или обещает что-то с ними сделать. Обычно заговор заканчивается пожеланием розе «Чтобы ты сгнила!», «Чтобы ты завяла!», «Чтобы тебя здесь не было!» или просьбой к Иисусу Христу (или просто Богу) сделать так, чтобы роза исчезла.

При сравнении польских текстов с литовскими бросается в глаза меньшая вариативность первых, хотя трудно делать выводы, учитывая разное количество текстов в выборке. Можно было бы считать польские заговоры о «пути розы» подмножеством литовского континуума, бытующего на довольно компактной территории литовско-белорусско-польского пограничья. В таком случае наиболее вероятной представляется версия о заимствовании сюжета у северных соседей.

Действительно, версии, записанные в северной Литве (Йонишкис, Купишкис, Зарасай), отличаются от юго-восточных и восточных вариантов. В северных вариантах Иисус обычно идет через море или реку, только там классификация роз зависит от болезней и органов тела и только там с «розой» расправляются могущественные персонажи (обычно тридевять ангелов). В районе Восточной Литвы Иисус чаще ходит по лугу, а «розы» чаще исчезают сами собой. Также там вместо Иисуса чаще появляется Пресвятая Богородица.

Кроме того, в Йонишкиском районе (недалеко от границы с Латвией) зафиксировано несколько текстов, полностью повторяющих латышские заговоры (записанные в Латвии). Например:

Jēzus plauk per jūrā. Keturius rožēs rankoje: viena mēlyna, antra juoda, trečia raudona, ketvirta plieno. Kur aš jas dēsiu? Aš jas dēsiu triju devyniū angelū spēkose. Kur lēks jo angelai, tie šīq rožē plieks ir pers. Išnyk, kaip galas Mēnesio, sudžiūk, kaip jūros švendrē: aaa, aaa, aaa. Dieve aukščiausiasis, būk čia! ‘Иисус плыл по морю. Четыре розы в руке: одна синяя, вторая черная, третья красная, четвертая стальная. Куда я их дену? Я их дену в силы тридевяти ангелов. Куда полетят его ангелы, они эту розу будут бить и сечь. Исчезни, как конец Месяца, засохни, как морской тростник: aaa, aaa, aaa. Бог всевышний, будь здесь!’ (Balys 2003: № 421, Йонишкиский р-н);

Mūsu Kungs Jēzus Kristus gāja jūrā, četras ruzes nesa rukā: tā pirmā zila, tā utrā melna, tā trešā sarkana, tā ceturtā tērauda. Kur es viņas likšu? Es viņas likšu trejdeviņu eņģeļu spēkus un trejdeviņu vārtu stabus: tur šķis viņas. Nāc, engel’, ti tev pērs, nu ti tev šautīs. Izdilsti kā vecs mēnesis, sakalsti kā purva nidre un izdēdi kā vecs mirunis ‘Наш Господь Иисус ‘Христос шел по морю и нес четыре рожы (розы) в руках: первая синяя, вторая черная, третья красная, четвертая стальная. Куда я их дену? Я их предоставлю силе тридевяти ангелов, вложу в столбы тридевяти ворот: там они разлетятся. Иди сюда, ангел, они тебя побьют, они тебя посекут! Исчезни как месяц под ущерб, засохни как камыш в болоте, истлей как старый мертвец!’ (Трейланд 1881: № 164, [место записи не указано]).

Путь заговора показывают краткость литовского текста и заимствования из латышского языка: *pērt* ‘сечь’, *spēks* ‘сила’. Похоже и в следующем случае:

Vardan Dievo Tēvo ir t.t. Kas prie to žmogaus, akmenio, šunies ar medžio primušo. 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Saule, žemė, dangus, žvaigždės. Dieve Tėve ir Dvasia Šventa, padėk man tą žmogų pagelbėt ir duok skausmus nuo jo atimti. Mano Jėzus ėjo į jūrą, į savo laivą. Jis turėjo tris rožes rankoje: ligą ėmetė į jūrą, sveikatą paturėjo rankoje pas mane. Marija, Morta, padėkit man tą žmogų pagelbėti ir skausmus nuo jo atimti. Amen ‘Во имя Бога Отца и т.д. ‘Кто к этому человеку, камню, собаке или дереву пристал. 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Солнце, земля, небо, звезды. Бог Отец и Дух Святой, помоги мне этого человека спасти и дай боли от него отнять. Мой Иисус шел в море, на свой корабль. У него было три розы в руке: болезнь бросил в море, здоровье имел в руке у меня. Мария, Морта, помогите мне этого человека спасти и боли у него отнять. Аминь’ (Balys 2003: № 524, Йонишкис);

Divs Tevs, Divs Dēls, Divs sv. Gars — kas pi cilvēka, pi sūnas un pi kuka — deviņi, astuņi, septiņi... vins, — saule, zeme, debesis, zvaigznes, mēnesis. Divs, Diva sv. Gars, palīdzi man tu cilvēku paglābt un tās sāpes nuņemt. Jēzus gāja jūrā, savā laikā, trīs ruzes nesa rukā, tās slimības viņš imeta jūrā, tu veselu viņš atstāja pi manim un pi Marijas. Palīdzi man tu paglābt un tās sāpes nuņemt. Amen, amen, amen 'Боже Отец, Боже Сын, Боже Св. Дух — что у человека, у мха и у дерева — девять, восемь, семь..., один, — солнце, земля, небо, звезды, месяц. — Боже, Божий Св. Дух, помоги мне исцелить человека и снять с него боли! Иисус шел по морю, в свое время, он нес три розы (рожи) в руке, — большие он бросил в море, а здоровую оставил у меня и у Марии. Помоги мне его исцелить и снять боли! Аминь, аминь, аминь' (Трейланд 1881: № 154, Дробужская вол., Лифляндская губ., Венденский уезд).

Здесь можно отметить неправильно переведенное словосочетание *ī savo laivā* 'на свой корабль', которое появилось вместо латышского *savā laikā* 'в свое время', и *šunys* 'собаки', которое появилось вместо латышского *sūnas* 'мох'. Остальная часть текста совпадает практически полностью.

С другой стороны, идентичные тексты записаны и в восточной и южной Литве на литовском и польском языках:

Kad Ponas Jėzus ėjo per pievū ir nešės tris rožes, vienu paliko, antrąją pametė, o trečia raci pragaišo. Pragaiškė ir tu taip 'Господь Иисус шел через луг и нес три розы, одну оставил, вторую потерял, а третья сама пропала. Пропади и ты так' (Mansikka 1929: № 108, Варенский р-н, окр. Недзинге);

Idzie Pan Jezus przez łąka, niesi trzy rózy; jedną straciła, drugą zgubiła, trzecia sama zginęła 'Идет Господь Иисус через луг, несет три розы; одну потерял, другую потерял, третья сама пропала' (Balys 2003: № 412, дер. Казимераво, Варенский р-н);

Ējo Viešpats Jėzus per pievū, rado tris rožes: viena išbalo, kita nukrito, trečia ir taip prapuolė. Tegul ir šį paskutinė prapuola Dievo galybe. Amen. 'Шел Господь Иисус по лугу, нашел три розы: одна побелела, другая упала, третья и так пропала. Пусть и эта последняя пропадет с Божьей помощью. Аминь' (Stukenaitė-Decikienė 1941: № 48, Радутис, Игналина);

Szedł Pan Jezus przez łąkę, znalazł trzy rózy, jedna zbladła, druga spadła, trzecia i tak zginęła. Niech i ta ostatnia zginie na Bożej mocy. Amen. 'Шел Господь Иисус по лугу, нашел три розы, одна побелела, другая упала, третья и так пропала. Пусть и эта последняя пропадет с Божьей помощью. Аминь' (LMD I 944 (6), Радутис, Игналина).

В этом случае способ заимствования не так ясен, как в случае с латышскими заговорами, поскольку, в отличие от латышских, польские тексты с таким сюжетом записывались только на территории Литвы (и частично на литовских островках в Беларуси), в самой Польше подобных заговоров нет.

«Путь розы» в Западной Европе и странах Балтии. Если мы посмотрим шире на распространение этих сюжетов в Европе, мы обнаружим странные лакуны. Этот сюжет, по мнению исследователей, возник в Германии, где он был зафиксирован еще в XVI веке (Roper 2009: 179). Н. Познанский приводит ряд немецких текстов, например:

<i>Maria ging wohl über das Land, Drei Rosen trug sie in ihrer Hand, Die eine Ros' verwand, Die andre Rose verschwand, Die dritte Rose verlор sich aus ihrer Hand. Und also soll diese Rose auch thun.</i>	‘Мария шла по земле, Три розы несла в руке, Одна роза изменилась, Другая роза исчезла, Третья роза потерялась из ее руки, И с этой розой должно то же произойти’
--	--

<i>Unser Herr Christus ging über das Land, Er hatte eine rothe Rose in der Hand; Rose, weich von mir!</i>	‘Наш Господь шел по стране, У него была красная роза в руке; Роза, отойди от меня!’
---	---

<i>Ik güng oewer ne Brügg, Dor stünnen zwei Rosen, Een witt un een rod’: De rod’ verswann, De witt gewann</i>	‘Я шел через мост, Там стояли две розы, Одна белая и одна красная, Красная исчезла, Белая победила.’
---	--

(Познанский 1995: 186).

Следует отметить, что на территории соседних Польши и Чехии зафиксировано всего несколько подобных текстов, не связанных с лечением рожи, а просто использующих аналогичный заговор для других целей (в Польше против грибка, а в Чехии против бородавок на глазах, и в обоих вместо роз упоминаются «травы»):

Zamówię temu chrzczoneму N. N. przykry wyrzut, trzy razy po dziewięć pryszców, trzy razy po dziewięć pęcherzyków, trzy razy po dziewięć narośli. Matka Boża szła ścieżką zieloną i znalazła na drodze trzy zioła. Jedno zerwała prawą ręką, drugie strąciła prawą nogą, a trzecie zginęło, niewiadome gdzie. Niech tak samo niewiadome gdzie zginą te narośle tego chrzczonego N. N. Nie przez moją itd ‘Заговариваю этому крещеному Н. Н. противную сыпь прыщ, три раза по девять прыщей, три раза по девять пузырей, три раза по девять наростов. Божья Мать шла по зеленой тропинке и нашла на дороге три травинки. Одну сорвала правой рукой, другую сбила правой ногой, а третья пропала неизвестно куда. Пусть так же неизвестно куда пропадут эти наросты этого крещеного N. N. Не моей и т.д.’ (Тоерпен 1892: № 17, Mazury).

Однако этот сюжет распространен в Скандинавии (кроме Финляндии), Латвии и Эстонии. По данным Дж. Ропера, сюжет о розе — один из самых популярных и распространенных в Эстонии:

Meie Issand Jeesus Kristus. Reisis üle mere ja maa. Kolm roosi oli tema käes. Üks lendas ära, teine kuiwas ära, kolmas kadus ka selle roosiga. See Isa Poja ja Püha waimu nimel ‘Наш Господь Иисус Христос путешествовал по морю и суше. В его руке были три розы. Одна была белая, вторая синяя, третья красная. Одна отлетела, вторая засохла, а третья исчезла как с этой розой. Во имя Отца, Сына и Святого Духа’ (Roper 2009: 179).

Маре Кыйва также отмечает необыкновенную распространенность «розовых слов» в Эстонии:

Наиболее известен тип “Три розы”, возникший в средние века и представленный в Эстонии в девяти изданиях. Текст настолько адаптирован, что его можно комбинировать с реверсивными заклинаниями, а вариативность текста характеризуется, например, тем, что для характеристики розы зафиксировано более 30 различных цветовых комбинаций. В Ида-Вирумаа наиболее распространена комбинация бело-сине-красный. Краткий текст также различается от прихода к приходу в зависимости от того, какие глаголы используются для передачи судьбы трех роз, количество комбинаций превышает 60 (Kõiva 2017: 163).

Приводимые ею тексты вполне соответствуют литовским:

Jeesus tuli läbi kōrbe, kolm ruasi oli temal kääs.

Sinine kuiwas, punane nārtsis, valge kadus uapis ära.

‘Иисус прошел через пустыню с тремя розами в руке.

Голубая высохла, красная увяла, белая исчезла в мгновение ока’

(ERA II 166, 258/9 (73) < Jõhvi khk, 1937.)

В Латвии также записано немало подобных заговоров. В сравнении с польскими аналогичными текстами, латышские отличаются от большинства литовских по ряду признаков. Например, в Латвии помимо привычного Иисуса как главного героя (Богородица, по-видимому, в этих сюжетах не фигурирует), появляются «трое мужей», «розовая баба», сам говорящий («Я»). Также розу уничтожают более разнообразными способами: ее бьют, раскалывают тридцать кузнецов, тридцать вод и камней, тридцать ангелов. Для сравнения: в польских текстах практически не зафиксированы активные действия персонажей с розами, розы, как правило, исчезают сами или высказывается пожелание об их исчезновении. Однако встречаются и латышские тексты, почти идентичные литовским и польским:

Mūsu Kungs Jēzus gāja ūdeni un pa zemi; tam bija trīs ruzes labajā rokā. Tā viņa nuvīta, utra izņīka, trešā pazuda ‘Наш Господь Иисус шел по воде и по земле, у него были три розы в правой руке. Одна завяла, другая исчезла, третья пропала’ (Трейланд 1881: № 168, Гатартская вол., Венденский уезд, Лифл. губ.);

Jēzus it pa smilksū kalnu, trejdeviņas ruzes rokā: deviņas sarkanas, deviņas zilās, deviņas baltas. Laj izput visas ruzes kā vējš izputina smilksū kalnu! ‘Иисус ходит по песчаной горе, тридевять рож (роз) в руке: девять красных, девять синих, девять белых. Да разнесутся все рожи, как ветер разносит песчаную гору!’ (Трейланд 1881: № 174, Скрунда, Голдингенский уезд, Курл. губ.)

Надо сказать, что в латышской традиции мотив пути трех персонажей с тремя объектами вообще довольно популярен, например, в заговорах от кровотечения:

Trīs sarkanas jumpravas tek pa sarkanu jūru plikas atklājušās; trīs stieģeli; viens sarkanas viens melns, viens balts. — Nej pampst, nej sār, nej asins skrej! Iekš tā vārda... ‘Три красные девицы бегут по красному морю, раздевшись догола; три кирпичика: один красен, другой черен, третий бел. — Ни пухнет, ни болит, ни течет крови! Во имя...’ (Трейланд 1881: № 259, Валтайская вол., Газенпотский уезд, Курл. обл.);

Trīs jumpravas (v. viri) gāja pa zemi (v. uz augstu kalnu); viņas turēja trīs asens piles savā labā rokā. Tā pirmā sacīja: asini, stāvi! Tā otra sacīja: asini, tev vajaga stāvēt! Tā trešā sacīja: asinīm vajaga nostaties! Iekš tā vārda... ‘Три девицы (вар. мужика) шли по земле (вар.:

на высокую гору); они держали три капли крови в правой руке. Первая сказала: кровь, стой! Вторая сказала: кровь, ты должна остановиться! Третья сказала: да остановится кровь! Во имя...» (Трейланд 1881: № 272, Нитауре, Венденский уезд, Лифл. губ.).

Так что и текст об исчезновении трех роз в латышской традиции представляется более аутентичным.

«Путь розы» в Беларуси. Из рассмотренного выше материала можно сделать вывод, что этот сюжет попал в Литву из Латвии (а туда, в свою очередь, из Эстонии?), но такому предположению противоречат факты, связывающие Литву со славянским материалом. Во-первых, как мы видим, бóльшая часть текстов была записана на границе Литвы и Беларуси. Кроме того, обилие подобных польских текстов (которых, как уже отмечалось, нет в самой Польше) тоже имеет большое значение. И, наконец, немало текстов с таким сюжетом было записано и на территории самой Беларуси. Например:

Ішоў Хрыстос па поле, нёс тры розы: адна акамянела, другая адзервянела, трэця згінела, згінь і ты, боль, нячыстая рожка (Замовы 1992: № 720; места записи: Полоцк, Чачерский р., Докшицкий р., Ганцавицкий р., Ашмянский р., Чэрвеньский р., Шаркоушчынский р., Полоцкий р., Баранавицкий р., Вилейский р.);

Ішоў Пан Езус здалёк, нёс тры ружы за раку: адна бела, другая жоўта, трэця чырвона. Няхай будзе гэта ружа замаўлёна (Замовы 1992: № 1420, в. Мікалаеўшчына Стаўбцоўскага р-на).

Белорусские заговоры отличаются довольно большим разнообразием. Здесь встречаются и Богородица, и двенадцать роз:

Ішоў Бог з Найсвеншай Маткай лугамі, берагамі, неслі дванаццаць руж; благу, калючую, свярбучую, вадзяную, палявую, ветраную і нагаварную. Няхай прападзец ружа ў (імя) (Замовы 1992: № 1424, в. Гняздзілава Докшыцкага р-на).

Татьяна Володина, изучавшая особенности этого сюжета в Беларуси, отмечает, что:

Центральный сюжет заговоров от рожки «Шел кто-то (Христос / Богоматерь), нес / имел три розы, которые пропали (увяли, закаменели)» распространен по всей белорусской территории <...> На севере Беларуси, начиная с Городокского района, мотив пути

персонажа-помощника модифицируется в мотивный вариант «ішілі рожи, затым зніклі», т.е. активное действие приписывается самой болезни <...> По мере продвижения на север уменьшается объем текстов и в то же время возрастает их императивность, что нередко воплощается в формулах прямого повеления <...> Меняется и состав приписанных роже предикатов. Если на юге преимущественно фиксируется триада, где рожа отождествляется с цветком, растением, — «звяла, ссохла, прапала», то северная традиция объединяет заговоры со следующими предикатами: «*Адна стала, другая спала, а трэцяя сама разышлася*» (Россоны), «*Шел Христос по путям, по дорогам, по пням, по болотам, нес три розы — одна ссохла, вторая сдохла, третья пропала*». При этом с дальнейшим продвижением на север пассивное исчезновение рожи уступает место описаниям активного воздействия сакрального помощника (Володина 2016: 151).

Эти отличительные черты (например, действия самих роз — они исчезли, императивность — приказ розам исчезнуть) отчасти характерны для литовских заговоров, но в латышских текстах чаще встречаются активные действия сакрального помощника (и на севере Литвы, где на этот сюжет больше повлияла латышская традиция).

В другом своем исследовании Татьяна Володина сравнивает белорусские и латышские заговоры от розы и приходит к выводу, что

Пассивное исчезновение рожи, широко известное в заговорах по всей Европе, в соседней Псковской области и у латышей, в ряде случаев сменяется описаниями активного воздействия лекаря — это или Иисус Христос, или сам заговаривающий (Валодзіна 2020: 133).

На самом деле в латышской традиции значительно больше текстов, где вместо могущественного персонажа действует заговаривающий или розы активно проявляют себя без помощника. Например:

Trīs rozēs brauc pa jūru: viena bija balta, otra zila, tā trešā bija itin sarkana. Pestītājs dzenāja un sacīja: «Jūs rozēs, iznikstat no tā cilvēka!» ‘Три рожи едут по морю: одна белая, другая синяя, а третья совсем красная. Спаситель гонял их и говорил: «Исчезайте, рожи, с этого человека!» (Трейланд 1881: № 160, Дрогская вол., Газениотский уезд, Курл. губ.);

Trīs rozes iet pa ceļu: divi dzidinamas, trešā žūst. Dievs Tēvs... ‘Три розы идут по дороге: две можно вылечить, а третья (сама) обсыхает. Боже Отец...’ (Трейланд 1881: № 159, Доле, Рижский уезд, Лиф. губ.);

Es zinu trejdeviņas rozes, jeb visas trejdeviņas es zinu, jeb visas trejdeviņas es māku, jeb visas trejdeviņas es izdzišu. Iekš tā vārda... Viena, divas, trīs, deviņas rozes; deviņas, aštuņas, septiņas..., viena roze, viena, divas, trīs..., deviņas rozes ‘Я знаю тридевять роз, все тридевять я знаю, все тридевять я умею (выводить), все тридевять я выведу. Вот имя Отца... Одна, две, три..., девять рож — девять, восемь, семь..., одна рож, две, три..., девять рож’ (Трейланд 1881: № 152, Скрунда, Голдингенский уезд, Курл. губ.).

Розы как главные персонажи зафиксированы в текстах из Йонишкиса, Швенченского района и Гервечай в Беларуси, так что это могло быть влиянием как латышской, так и белорусской традиции.

Интересно, что сама роза как главный персонаж в польских заговорах в Литве встречается очень редко. Но такие примеры есть в польских заговорах на территории Беларуси:

Szedli trzy róży, słońcem zachodzącem, woliąca, koliąca ir sverbiąca nieszczęstna. Biała, czerwona i sinia, niech ona zginia ‘Три розы шли на заходе солнца, болючая, колючая и свербящая несчастная. Белая, красная и синяя, пусть она сгинет’ (LTR 4232(182), окр. Гервят, Астравский р-н, Гродненская обл., Беларусь).

Некоторые выводы. Можно сказать, что и литовские, и латышские, и белорусские заговоры имеют общие черты и не всегда легко различить, какие черты более характерны для определенной традиции. Однако некоторые выводы сделать все-таки можно.

	литовская	белорусская	польская (в Литве)	латышская
главный действующий персонаж	– Иисус, – Пресвятая Богородица, – розы, – др.	– Иисус, – Пресвятая Богородица, – розы	– Иисус, – Пресвятая Богородица, – розы	– Иисус, – розы, др.

способ борьбы с розами	– сама пропадает – сакральный персонаж уничтожает – пожелание исчезнуть	– сама пропадает – пожелание исчезнуть	– сама пропадает – пожелание исчезнуть	– сама пропадает – сакральный персонаж уничтожает – пожелание исчезнуть
наиболее распространенное место действия	луг (поле), море, лес, гора	поле, луг, гора	луг, море, горы	море, дорога

По этой таблице видно, что литовские заговоры занимают промежуточную позицию между латышскими и славянскими. В литовских текстах, видимо, аккумулированы особенности, присущие и балтийским, и славянским традициям.

В Латвии заговаривающий чаще выступает как главный герой, его помощники активно уничтожают розу, а если и появляется сакральный персонаж, то только Иисус. В белорусских заговорах проявляется развитая эпическая структура, характерная для славянской традиции (которая изменяется и усекается по мере продвижения в сторону Литвы и Латвии), появляется больше вариантов, связанных с различными персонажами (в том числе с Богородицей, отсутствующей у латышей). В Литве в зависимости от места записи проявляются и те, и другие черты.

Создается впечатление, что этот немецкий сюжет попал в Беларусь из Литвы, а в Литву — из Латвии. Следует учитывать также, что Беларусь — едва ли не единственная славянская страна, где этот сюжет так распространен. В России он зафиксирован в нескольких вариантах только в Псковской области, недалеко от Эстонии, откуда, вероятно, был заимствован. Пара текстов записана на юге России и только один в украинском Полесье. Он совершенно неизвестен южным и западным славянам (Агапкина 2010: 417–418).

В свете этого тем более странной выглядит весьма развитая и разнообразная история этого сюжета в Беларуси. Почему же этот сюжет, появившийся в Западной Европе, развился в балтийских и (не всех) северно-европейских странах, минуя западных, южных и почти всех восточных славян? Можно было бы предположить, что его популярность связана с уже упоминавшимся тождеством наименования болезни (рожи) и цветка в некоторых языках. Однако в польском и чешском языках это тождество присутствует, в заговорах от рожи иногда упоминается цветок с его цветовой символикой, но сюжет не получил такого распространения, как в описываемых традициях. Возможно, распространение его в Литве связано с большой популярностью лечения рожи в Литве именно заговорами. Как уже упоминалось, заговоры от рожи стоят на втором месте по численности после заговоров от змеи. До сих пор в народе считается, что от рожи нет лучшего лекарства, чем заговор. Появление большого количества польских текстов в Литве, возможно, связано с тем, что славянские языки в Литве воспринимались как более подходящие для магической практики (Завьялова, Балкуте: в печати). Что же касается большой распространенности этого сюжета в Беларуси, эта тема, вероятно, требует более глубокого исследования.

Как бы то ни было, в Беларуси он развился в своеобразную интересную традицию, а в Литве, аккумулировавшей славянские и балтийские черты, в свою очередь, развилась не только литовская, но и местная польская традиция.

Литература

- Агапкина 2010 — *Агапкина Т.А.* Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении. М.: «Индрик», 2010.
- Валодзіна 2020 — *Валодзіна Т.* Латышскія і беларускія лекавыя замовы: у пошуках паралеляў // Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні. Збор. навук. прац. Вып. 7 / гал. рэд. Валодзіна Т. Мінск: Беларус. навука, 2020. С. 121–154.
- Володина 2016 — *Володина Т.В.* Заговорно-заклинательная традиция на Витебско-Псковском пограничье // Культурный ландшафт По-

границья: прошлое, настоящее, будущее. Псков: Псковский государственный университет, 2016. С. 147–155.

Греймас 2021 — *Греймас А.Ю.* О богах и людях: исследования по литовской мифологии. В поисках народной памяти. М.: «Индрик», 2021.

Завьялова, Балкуте: в печати — *Завьялова М.В., Балкуте Р.* К вопросу о переклещении кодов в речи билингвов на литовско-белорусском пограничье: по материалам этнографических экспедиций // *Славяноведение*.

Замовы 1992 — *Замовы / Уклад. Г.А. Баргашэвіч.* (БНТ: Беларуская народная творчасць). Мінск: Навука і тэхніка, 1992.

МНМ – Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. М.: Советская энциклопедия, 1980–1982; т. I–II.

ПЗ 2003 — *Полесские заговоры (в записях 1970-1990-х гг.) / Сост., подгот. текстов и комм. Т.А. Агапкиной, Е.Л. Левкиевской, А.Л. Топоркова.* М.: «Индрик», 2003.

Познанский 1995 — *Познанский Н.* Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М.: «Индрик», 1995.

Трейланд 1881 — *Известия императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. XL. Труды этнографического отдела. Кн. VI. Материалы по этнографии латышского племени / Под ред. Ф.Я. Трейланд (Бривземниакс).* М.: тип. и лит. С.П. Архипова, 1881.

Balys 2003 — *Balys J. Liaudies magija ir medicina // Balys J. Raštai. IV tomas.* Vilnius: LLTI, 2003.

ERA — Eesti Rahvaluule Arhiivi kogu.

Herder dictionary — *The Herder symbol dictionary / Transl. by B. Matthews.* Wilmette, Illinois: Chiron Publications, 1986.

Kõiva 2017 — *Kõiva M. Loitsud ja rahvaarstid Virumaal // Mäetagused, 2017, nr. 67. P. 141–180.*

LKAG — *Liaudies kūrybos archyvo garsojrašai.*

LMD — *Lietuvos Mokslo Draugija.*

LTR — *Lietuvių Tautosakos Rankraštynas.*

Mansikka 1929 — *Mansikka M. Litauische Zaubersprüche.* Helsinki: Akademia Scientiarum Fennica, 1929.

Roper 2009 — *Roper J. Estonian Narrative Charms in European Context // Charms, Charmers and Charming. International Research on Verbal Magic / Ed. by J. Roper, 2009. P. 174–185.*

Stukenaitė-Decikienė 1941 — *Stukenaitė-Decikienė Pr. Švenčionių apylinkės Užkalbėjimai // Gimtasai kraštas, 1941, Nr. 1–2 (28–29). P. 121–136.*

- Toeppen 1892 — *Toeppen M. Wierzenia mazurskie // Wisła VI. 1892. S. 391–420* (2. Czary i zamawiania).
- Tumėnas 1989 — *Tumėnas V. „Roželėš“ ornamento simbolika // Krantai, 1989, Nr. 12. P. 14–21.*
- Vaitkevičienė 2001 — *Vaitkevičienė D. Ugnies metaforos: Lietuvių ir latvių mitologijos studija. Vilnius: LLTI, 2001.*

Maria V. Zavyalova
(Moscow)

“WAY OF THE ROSE”
IN THE INCANTATIONS
OF THE BALTO-SLAVIC AREA

ABSTRACT:

The study of the areas of distribution of charm texts has recently become one of the urgent problems of research. It is not always easy to trace the paths of plot migration from one local tradition to another. In the case of the “text of the rose”, i.e. the story about the way of a divine character with roses in his hand reveals gaps: from the Slavic lands it is common only in Belarus, but in Lithuania it is represented not only by the Lithuanian, but also by the Polish tradition. With the help of a structural analysis of texts, as well as of the rose mythologeme, the possible path of this plot in the Balto-Slavic area and its transformation in local traditions is traced.

KEYWORDS: incantations, rose mythologeme, plot migration, Balto-Slavic area

NOTE ON THE AUTHOR:

Maria Zavyalova, PhD in Philology, senior research fellow, Department of Typology and Comparative linguistics, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences.

E-mail: mariazavyalova@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0613-0028

РЕЗЮМЕ:

Изучение ареалов распространения заговорных текстов в последнее время становится одной из актуальных проблем исследования. Не всегда просто проследить пути миграции сюжетов из од-

ной локальной традиции в другую. В случае с «текстом розы», т.е. сюжетом о пути божественного персонажа с розами в руке обнаруживаются лакуны: из славянских земель он распространен только в Беларуси, зато в Литве представлен не только литовской, но и польской традицией. С помощью структурного анализа текстов, а также мифологемы розы прослеживается возможный путь этого сюжета в балто-славянском ареале и его трансформации в локальных традициях.

Ключевые слова: заговоры, мифологема розы, миграция сюжетов, балто-славянский ареал

Об авторе:

Мария Вячеславовна Завьялова, кандидат филологических наук, с. н. с. Отдела типологии и сравнительного языкознания, Институт славяноведения РАН.

E-mail: mariazavyalova@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0613-0028

СЕМИОТИКА ДОМА В СОВРЕМЕННЫХ УСТНЫХ РАССКАЗАХ О ПОГРЕБАЛЬНО-ПОМИНАЛЬНОЙ ОБЯДНОСТИ БРЕСТЧИНЫ

Дом является ключевым элементом локативного кода семейной обрядности славян и до сегодняшнего дня сохраняет свое особое значение в ее погребально-поминальном сегменте и связанных с ним представлениях. Одним из важнейших источников исследования погребально-поминальных обрядов являются рассказы «носителей» вернакулярной традиции.

Объект анализа данной статьи — записанные в последние 20 лет на Брестчине и хранящиеся в фольклорно-этнографическом архиве лаборатории «Фольклористика и краеведение» Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина (ФА) рассказы о погребально-поминальной обрядности (и связанных с нею представлениях), семантическое поле которых представляет систему значений, ассоциированных с домом и его локусами. Рассмотрение таких рассказов позволяет, с одной стороны, определить перформативную установку «носителей» традиции, связанную с практикой означивания пространства дома, с раскрытием смысла, объективированного в проживаемых субъектом местах (в терминологии В.Н. Топорова) либо локусах дома, в рамках погребально-поминального обряда, а также выявить особенности оценки рассказчиками этой практики. С другой стороны, материал дает возможность произвести реконструкцию когнитивных образований, включающих глубинные мировоззренческие установки «носителей» традиции, смыслов, предписываемых традицией, т.е. рассмотреть дом как

фрагмент «картины мира» с его космологическими и антропологическими коннотациями. Нас будет интересовать этот второй, «внешний», «мыслимый» аспект, абсолютные пространственные и связанные с ними значения, а точнее реконструкция символических значений дома и его локусов в погребально-похоронной традиции, особенности их включения в соответствии с определенными семиотическими признаками в те либо иные классификации. Таким образом, мы рассматриваем дом в качестве ключевого элемента локативного кода похоронно-поминальной обрядности и в соответствии с тем, как он представлен в рассказах жителей Брестчины. Противоречия между двумя названными подходами нет, и актуальность когнитологических (или концептологических) исследований древних обрядов, их кодов и символов¹ не утрачивается в связи с активным развитием коммуникативно-прагматического подхода, поскольку, среди прочего, согласно Ю.М. Лотману, их рассмотрение предусматривает апелляцию к языкам мифа и ритуала, которые выступали средствами первичного кодирования реальности, «начального моделирования культуры». Важнейший принцип культурного мышления человека Ю.М. Лотман видел в том, что реальное пространство становится иконическим образом семиосферы — языком, на котором выражаются разнообразные внепространственные значения, а семиосфера, в свою очередь, преобразует реальный пространственный мир, окружающий человека, по своему образу и подобию (Лотман 2004: 320).

Представляется симптоматичным, что это заключение было сделано Ю.М. Лотманом в результате семиотического анализа процесса превращения именно дома в знаковый элемент культурного пространства (имеется в виду работа «Дом в “Мастере и Маргарите”» (Лотман 2004: 150–390)).

Кроме названных, основополагающими для семиотического исследования символических значений дома и его локусов научными идеями выступают положения, сформулированные Ю.М. Лотманом

¹ Символ, согласно Ю.М. Лотману, — «отчетливый механизм *коллективной* [выделено мною. — *И.Ш.*] памяти», «посредник между синхронией текста и памятью культуры», «семиотический конденсатор» (Лотман 2004: 249).

о «двойной семиотической жизни» архитектурного пространства, которое моделирует универсум и моделируется им, а также идеи В.Н. Топорова о неоднородности, не нейтральности пространства-места, об изменчивости «качественных характеристик» места и обеспечении его бытия единством трех составляющих: вещи, человека и его деятельности (Топоров 2004: 30)². Не менее важны для исследования заявленной темы научные представления о категории границы, посредством которой вводятся описывающие модель мира семантические оппозиции «свое — чужое», «внутреннее — внешнее», «полное — пустое», «центр — периферия», «верх — низ», «живое — мертвое», «переднее — заднее», «закрытое — открытое», «правое — левое», «восток — запад», и о правилах отождествления мифопоэтическим мышлением космического (природного) и человеческого³.

Эти реконструируемые исследователями комплементарные пары оппозиций, символические классификации и модели, космогоническая детерминированность «своего» для человека мира и его дома, мифо-ритуальный сценарий, прецедент («первоначало», творение мира, разворачивание его из тела первоначальной жертвы и др.), взаимосвязи, проекции и параллели в строении макрокосма и микрокосма, в том числе изоморфизм, взаимозависимость космоса, дома и человека, рассматриваются как базисные для определения человеком своего места и места своего жилища в мире (с теми либо иными характеристиками его структуры, объектов, событий и взаимосвязей между ними) и выстраивания соответствующих аксиологических и поведенческих ориентаций «носителя» тради-

² Поэтому в данной статье акцент ставится на описываемых в рассказах практиках, связанных с домом и его семиотизированными местами.

³ Ю.М. Лотман в различных контекстах подчеркивал мифологическое представление о гомеоморфизме человеческого тела, общественной и космической структур (Лотман 2004), Т.В. Цивьян на репрезентативном фольклорном материале, в частности загадок, установила, что способ представления дома в сознании «древнего» человека отражает базовая концептуальная метафора уподобления неживого объекта живому и наоборот (Цивьян 1978), Л.Г. Невская отметила, что дом в фольклоре характеризуется трудно расчленимым пересечением таких пространственных оппозиций, как «внутренний — внешний», «открытый — закрытый» (Невская 1979).

ции в культурном и природном пространстве. Такие символические модели, мифологические представления и связанные с ними ценностно-смысловые установки находят отражение, оформляются в погребально-поминальном обрядовом комплексе и вместе с тем обуславливают особенности его ритуальных актов, семантику соответствующих атрибутов и локусов. Конкретным обрядовым контекстом мотивирована динамика статуса дома и семантики его «неоднородно-вместительного» антропоцентрично осмысленного пространства. Представляемая работа продолжает семиотическое исследование этих категорий пространства и его постоянной и обусловленной обрядовым контекстом семантики, изменчивого статуса, смены состояний (в том числе «наоборот») (Плотникова 2013: 92–100; Толстой 1995: 213–222; др.), соответствий между смертью и различными локусами хронотопа души (Толстая 2008: 380–421; Толстая 2011: 7–12 и др.) в похоронно-поминальной обрядности восточных славян и дома как ключевого элемента ее локативного кода (см.: Невская 1979; Байбурин 1993; Исследования 1990, Сысоў 1995; Конобродська 2007; Седакова 2004 и др.).

Принципиально важными для дальнейшего изучения локативного кода семейной обрядности славян, и в частности данного исследования семиотики дома в современных устных рассказах о погребально-поминальной обрядности Брестчины, являются результаты этнолингвистических исследований М.А. Андрюниной, которая, среди прочего, выделила существенный принцип зависимости мифологического статуса дома от обрядового времени (Андрюнина 2015). В аспекте избранной мною темы основополагающими можно назвать выводы, сделанные М.А. Андрюниной в результате этнолингвистического анализа пространственных показателей обрядов похорон и поминок, происходящих в жилище и в пределах «своего» пространства, о подвижном статусе жилища, о том, что в традиционной культуре смерть воспринималась как проникновение извне вовнутрь, как нарушение естественного разделения мира жизни и мира смерти, распад границы, отделяющей «свое» пространство от «чужого» и др. (Андрюнина 2015: 125–128 и др.).

* * *

Различные аспекты семиотики дома в связи с представлениями жителей Брестчины о смерти и с погребально-поминальной обрядностью раскрываются в следующих рассказах:

- ▶ об обеспечении нормального порядка вещей при постройке дома, новоселье и жизни в нем;
- ▶ о знаках смерти (и особенно о сбывшихся приметах, использующих интерпретационную модель «разрушение домашнего локуса / постройка нового дома — смерть члена семьи»);
- ▶ о ритуальных приемах облегчения агонии;
- ▶ о предписаниях, связанных со смертью человека и последующими этапами похоронно-поминальной обрядности (обмыванием, обряжением и положением тела на лавку и в гроб, установкой гроба в определенном и специально оформленном месте и далее его выносом из дома с ритуальным преодолением порогов);
- ▶ об изменении статуса дома и восприятия его локусов в связи с их осмыслением как мест пребывания тела и души умершего и начала возвращения дому прежнего статуса уже после первых личных поминок или сороковин и завершения этого процесса после поминального обеда в годовщину смерти покойника.

Рассмотрим некоторые из названных аспектов, которые, по нашим наблюдениям, и сегодня нередко являются живой традицией Брестчины.

Обеспечение нормального порядка вещей при постройке дома, праздновании новоселья и дальнейшей жизни в нем. Еще сегодня можно услышать рассказы, свидетельствующие о том, что при постройке дома во избежание преждевременной смерти домочадцев необходимо использовать накопленный предками опыт, позволяющий гармонично вписать строение в окружающую среду. Например, житель деревни Омелино Каменецкого района, переехавший с Гомельщины, рассуждает о причине смерти молодого образованного соседа:

Врач абласной бальніцы, хірург вась строіў. Неправільна хату ставіў — і памер, малады памер. Почему? Надо ўвсегда глядзець не толькі хату, сарай пастроіць, нада вездзе слухаць старых (ФА, Каменецкий район).

Дом с самого начала его строительства старались оградить от соприкосновения со сферой смерти, не ставить его там, где пролилась кровь, располагались могилы, старое кладбище, проходила дорога. Особенно опасным считается переселение в проклятое место (дом, землю), следствием чего может быть целая череда преждевременных, неестественных, т.е. «плохих» смертей. В нарративах о трагических событиях, которые неожиданно завершают жизнь переселившихся в «такое место» (термин рассказчиков) людей и их потомков, нашли отражение советская практика принудительного изъятия частной собственности и представления о том, что бывшие хозяева усадьбы могут наложить на нее проклятие, а также о том, что жильцов таких домов тревожат неуспокоенные души бывших хозяев. В памяти информантов сохранились практики, направленные на обеспечение **безопасности и благополучия строящегося дома**. Так, освященные растения, ладан, уголь, стекло (которое, по представлениям рассказчиков, не гниет и его боится нечисть) использовались при постройке дома в качестве апотропея вместе с продуцирующими богатство предметами (монеты, зерно, колоски и др.). С предотвращением преждевременной смерти жителей дома связаны бытующие по сей день запреты сажать и/или выращивать возле него определенные деревья (ель, осину, дуб, каштан). Нами записано довольно большое количество рассказов о расплате за нарушение таких запретов своей жизнью либо жизнью своих родных.

Во время новоселья очень часто и сегодня первыми в дом запускают кота либо кошку (иногда с предпочтением кого-то из них), при этом отсылки к мифо-ритуальному первообразцу, «строительной жертве» нами не зафиксированы. Рассказывают также, что переселение в новый дом начиналось с того, что через нерегламентированный вход/выход — окно — в дом *петуха пускали, каб гэта уся бяда, то каб пяхух забіраў на сябе*, а потом уже через регла-

ментированный вход — двери — вносили икону из старого дома и вешали ее «на покуць» (ФА, Мыслобож Ляховичского р-на).

После заселения в дом неприкосновенность его жизненного пространства, витальная сила его жителей и их хозяйства также охранялись всевозможными способами. Бдительно следили за тем, чтобы под домом или в нем самом не появились подклады: различные наговоренные предметы, бутылки со спиртным, яйца, зерно, кости, узелки (обмотанные волосами, нитками, веревками, женскими чулками), чтобы под дом не насыпали песка с могилы, не вылили воду после обмывания покойника, не принесли предметов, оставшихся после него, и под. Так, уроженка деревни Богдановка видит причину того, что у нее стали умирать дети, в том, что сосед принес ей под стену дома, где висит детская колыбель, корыто, в котором обмывали его умершего ребенка и в котором остались пеленки (ФА, Лунинецкий р-н).

Рассказывают и истории из личного опыта о ритуальных актах нейтрализации подкладов, что предполагает их вынос за границы широко понятого домашнего пространства. Чаще всего это сожжение найденного на перекрестке дорог. Если же по незнанию человек, обнаруживший подклад возле дома, приносит его в дом, вскоре наступает преждевременная смерть кого-либо из домочадцев. В связи с предостережением от своеобразного «заражения» дома смертельной опасностью, характерно особое *вербальное поведение*; имеются в виду сложные клише типа: *Не в хаті спомынючы і не пры хаты казано* (ФА, Ивановский р-н), которые произносят хозяйки во время происходящих в доме разговоров, в том числе наших интервью на тему смерти, болезней, иных негативных явлений либо демонических существ.

Дом в рассказах о предвестниках смерти. Особое значение придается «опасным» *знакам* возле дома и в нем самом и защите жилища от проникновения извне злокозненных существ и самой смерти. Согласно современным записям, произведенным в различных районах Брестчины, их жители продолжают уделять особое внимание появлению около дома различных птиц (особенно лесных): кукушки, удода «з грэбенем» или «начосом», вороны, ла-

сточки, птиц семейства совиных, дятла, дикого голубя, что часто интерпретируется как предвестие смерти. Дурным знаком обычно считаются попытки проникновения птиц в дом через такой нерегламентированный канал коммуникации, как окно: *Еслі ў хату ўлеціць пташка чэрэз окно, нікого не пытай, шо покойнік будзе. А як стукае, нека звесць будзе* (ФА, Мочуль Столинского р-на). В акустических проявлениях птиц, в частности семейства совиных, могут слышаться стон, женский плач-причитание либо слова типа «путь» (саму птицу называют *путькач*), что связывается с приближающимся моментом отправки человека в последний путь, т.е. смертью. В таких контекстах наши собеседники даже без навязываемых вопросов могут актуализировать древние мифологические представления о птице-душе или птице-смерти.

Особое поведение домашних животных (коров, коней, собак, котов) и «гадов» (кротов, насекомых, пауков) в домашнем пространстве также осмыслялось как предвестие смерти. Так, в Брестском районе нередко доводится слышать, что, если в доме останется зимовать много мух или в дом влетела бабочка, это к смерти кого-либо из родственников. Подобным образом появление животных в доме либо около него семиотизируется и в народных объяснениях снов (например, *мухі во сне — до покойніка* (ФА, Новые Лышцы Брестского р-на)). В ряде зафиксированных на Брестчине нарративов о сновидениях проникновение животных в дом или появление их в локусах с символикой пограничных мест (в первую очередь, это веранда, дверь, порог, окно) выступает как знак скорой смерти одного из жильцов этого дома. В таком типе рассказов о вещих снах актуализируется связка «дом (усадыба) — живущие в нем люди» и акцент делается на том, что увиденный во сне конкретный дом (или его локус) знаком сновидцу.

Следующим шагом после фиксации негативно маркированного поведения представителей природного мира, принесших не просто весть об идущей в дом беде, но и ее саму, могла быть попытка недопущения негативного события. Например, жительница д. Люта Брестского района рассказала об известной ей и ее близким практике убивать паука, спускающегося вниз, а значит несущего в дом

несчастье. Согласно записи из д. Глинно, люди прогоняют прилетевшую к ним и закуковавшую кукушку (правда, несмотря на это, смерть случается) (ФА, Ивановский р-н).

Среди часто упоминаемых предвестий смерти, связанных с домом, надо назвать странные звуки, услышанные в нем либо проникающие в темное время суток через окно. Это могли быть шаги и скрип пола, звуки шаркающей походки, вздохи, кашель, голос умершего члена семьи, голоса неизвестных существ, шум, треск, хлопок, стук и т.п. Согласно одной из записей, сделанной в д. Приборова, «да пакойника» скрип в доме слышится только в нечетные числа месяца (ФА, Брестский р-н). В *рассказах о сбывшихся приметах смерти* звукам данного спектра придается статус дурного прогностического знака. Они предшествуют смерти близкого человека, и даже если смерть наступает его вне дома, звуки слышны в его доме либо в доме его родственников, с которыми умирающий считает необходимым попрощаться. Ночным стуком снаружи в *окно, дверь* либо *покутную стену* смерть или ее воплощение — покойник (причем нередко из категории «нечистых», самоубийца) — вызывают к себе жителей дома.

Интерпретационная модель примет «разрушение домашнего локуса/постройка нового дома — смерть члена семьи». Семиотизация дома и его частей в многочисленных актуализируемых по сей день приметах и нарративах о вещих снах базируется на его осмыслении как закрытого, безопасного центра своего мира, в котором конденсируется доля, жизненная потенция семьи, связанная с ее целокупностью, единением под одной крышей. Нарушение структурной целостности дома, сбой в функциональности его элементов, как закрывающих-защищающих (крыша, стены), так и регулирующих его связь с внешним и небезопасным миром (двери, окна, труба, «комыны»), традиционно трактуется как предвестие либо начало процесса нарушения целостности семьи (рода) в связи с уходом кого-то из ее членов в мир мертвых, например:

Бувае такы сны прыдаюцца, сон сныцца так, шо хата вальцыця або комын вальцыця — точно будэ смэртъ. Дверь вывальваецця в хаты — тожэ [смерть] (ФА, Остромечево Брестского р-на);

Когда стены валяются, я знаю, что беда приходит в дом. Вот, когда дом разрушается, вот это такая примета. Это я уже от бабушки, бабушки слышала, от своих родителей. Вот, когда стены, ну, вот стоит, вроде, дом, а тут ни с того, ни с сего начинают стены валиться или потолок обрушивается, вот это к беде тоже (ФА, Пески II Кобринского р-на).

Увиденное во сне или реальное разрушение балки, пола, угла, печи — символов-репрезентантов дома — также прочитывалось как прогностический знак смерти кого-либо из живущих в нем:

Снилось мне перед тем, как муж помёр. Я прихожу — у меня печка развалилась, я её как ни складвала, не смогла. Ну и заболел муж и помёр. Как я ни старалась, шоб не это... (ФА, Кошилово Брестского р-на).

Как однозначно негативный знак интерпретируются реальные либо увиденные во сне деструкция или падение иконы (идея неконтролируемого открепления и перемещения вниз вообще очень важна для погребальной обрядности):

[К чему снится дом, в котором что-то ломается или падает икона?] — Домовына. Як грядкі сняцца подзіляны, то это тоже нехорошы сон (ФА, Хмелево Жабинковского р-на).

В основу объяснения снов может быть положено сходство слов «дом — домовина» (ср.: *гроб у нас называют труна, домовына, кладбішче — мольці* (ФА, Вавуличи Дрогичинского р-на)), которое, несмотря на глубинную мифологическую связь, может сегодня трактоваться как паронимическое. Строящийся, новый, недостроенный или обновляемый дом, а также тесный, без окон (как это часто акцентируется в причитаниях), обмазанный глиной, непобеленный домик снится к смерти, например:

Бувае, што прысніцца, што хата без окон, — гэто ўжо на смірць. Хто-то будзе ў родні, шо-то ўже случіцца (ФА, Тышковичи Ивановского р-на).

Следующее объяснение сна основано на метонимии (глина, увиденная во сне, ассоциируется с вырытой могилой; дом в глине — гроб):

Снілос мне: зашла к Туркевічу, а в іх лецён змазаны гліною, толь-ко не побелены. Васіль помёр. Плохі сон. Хата змазана гліною — это на покойніка. Не дай Бог (ФА, Бродница Лунинецкого р-на).

Интерпретационная модель приметы «постройка нового дома — смерть члена семьи» связана с ритуальными смыслами акта выкупа земли для постройки «нового дома» умершему. Выразительным примером артикуляции идеи *выкупа места* под новую «усадьбу» усопшего может быть следующая запись:

А есть шэ такое. Ек завозять на могльці і вжэ батюшка от-правыє, нада кынуты грошы. Хоч вылькы кыдай, хоч мелоч, хоч капейкы. Гэто быто в сельсаветы купляімо усадьбы построіты хаты, гэто быто і ёму кынулы капейкы, шоб то заплаатылы за ёго посылінку (ФА, Глинно Ивановского р-на).

В коллекции современных записей из различных районов Брестчины имеется большое количество нарративов о сновидениях, в которых обыгрывается модель «могила — дом (комната, подвал)». Пол, маркированный как граница между срединным локусом жилья, принадлежащего живым, и нижним периферийным локусом душ умерших, нередко представлен в вещих снах. Провалившийся пол в доме, в том числе многоэтажном, однозначно трактуется как знак смерти (подобно неконтролируемому перемещению вниз иконы).

Локусы жилища в ритуальных приемах облегчения агонии. С нарушением целостности дома непосредственно связано проникновение в него смерти, в этом контексте приведенное выше высказывание жительницы д. Пески II «Когда стены валятся, я знаю, что беда приходит в дом» может быть интерпретировано не только иносказательно. Этими же обстоятельствами обусловлено разрушение единства души умирающего и ее «дома» — тела.

«Действия, предпринимаемые ради облегчения агонии человека, особым образом подчеркивали изоморфизм жилища и человеческого тела: разрушение того и другого под воздействием смерти»; «разрушение одного из них (даже символическое, как в приметах смерти) неминуемо ведет за собой разрушение другого» (Андрюнина 2015: 42–43).

Еще и сегодня рассказывают о таких ритуальных действиях, направленных на налаживание сообщения с внешним простран-

ством для облегчения агонии, как открытие регламентированных и нерегламентированных входов / выходов: окна, двери, «коми-на» (печной трубы). Таким образом раскрывается путь для входа в дом иномирных существ, способствующих выходу души из тела и дома (особенно их активность важна в случае тяжелой агонии человека, наделенного особым статусом «знающего»), либо для самостоятельного выхода души умирающего. В рассказах о мучительной смерти ведьм и колдунов сообщается, что такой путь создается искусственно, посредством специального разбирания или проламывания верхней части дома, срывания потолочных балок, «потолка над дверями»:

Ну, гэто мая бабушка расказвала. Бабушкы мэі сiстра жыла, мы — в одных Сухаревiцах, воны — в других, в Малых. I всё тая бабулька мая була. I кажэ, шо тая от коров молоко отбырае. Ну, то кажэ, стала вмыраты, то, кажэ, ны могла вмыртi. Тры дня вмырала, ны могла вмыртi. То, кажэ, пока ны зрывалы гэтэ, потолок там над двырыма. I, кажэ, рычыть коров'iмы гукамы... (ФА, Большие Сухаревичи Брестского р-на);

Когда эти все маги, колдуны все с трудом умирали, и до той поры, когда разберут наверху крышу, тогда они отходят (ФА, Кобелка Брестского р-на).

Рассказывают также, что перед смертью «знающий» нередко требовал, чтобы к нему привели кого-либо из родных, кому можно было бы передать свою силу — «наследство». Если же этого не происходило, умирающий сильно мучился, а после смерти в гробу ползали ужи либо другие гады (ФА, Вулька-1, Лунинецкого р-на). Для облегчения агонии «обычного» человека, в отличие от «знающего», в дом приглашают священника:

Маслосвятiе вкладае батюшка, который тяжкы муки прыймае, это прыходыть батюшка i вкладае маслосвятiе. <...> А як ведьму хавалi, батюшка ны звалi, ны положэно, нильзя i в цэркву. Як ведьмы вмырають, пырыдають наследство кому-то, которы самы ны держаты. Прыводяць <неразб.> в хату (ФА, Остромечево Брестского р-на).

С целью ускорения выхода души умирающего могли опускать и на нижнюю, приближенную к миру мертвых, парную потолку

границу дома — пол. Характерно представление о том, что душа должна «вылететь» из дома и подняться вверх на небо, а тело — опуститься в землю и остаться в могиле. Эта идея актуализируется в духовных песнопениях у гроба:

*Ой Божэ, мій Божэ, з высокаго нэба, Послухай молітву мою, /
Возьмы мою душу высока до сэбэ, А тело — в сырую зымлю* (ФА, Остромечево Брестского р-на).

Представление о посмертном разделении души (улетающей на небо) и тела (остающегося в подвале-могиле) встречается в нарративах о сновидениях.

Изменение статуса дома с момента смерти человека. С игнорированием смертью границ дома (Невская 1979: 92), разомкнутостью их во внешнее, «чужое», потустороннее пространство, с нахождением в нем души и тела умершего (Андрюнина 2015: 44) связаны изменение статуса дома и приобретение его локусами дополнительной ритуальной семантики.

Дом, в котором находился покойник, маркировался, в первую очередь, элементами предметного и звукового кодов. С его внешней стороны ставили крест и крышку гроба, траурные хоругви, доставленные из дома предыдущего умершего односельчанина либо кладбищенской часовни или церкви (нередко старой, в которой после возведения нового храма проходили только отпевания покойников). С внешней стороны угла дома складывали стружки, оставшиеся от изготовленного во дворе гроба, на следующий день их сжигали, чтобы «погреть умершему ноги» (ФА, Мотоль Ивановского р-на). Непосредственно перед выносом покойника около дома могли начинать выкладывать дорогу еловыми веточками или в случае смерти молодого человека — цветами (ФА, Остромечево Брестского р-на). После кончины человека ближайшая родственница могла выходить на улицу с плачем-причетом (используются глаголы «дяковать», «нарыкать», «прыгаварывать»). Внутри дома громкий плач и причитания строго регламентировались. Запрещалось причитать во время агонии, чтобы душу не сбить с пути:

Ны плачуть сразу, як умирае, шоб з путі ны збыты. А ўжэ як умрэ [плачут]. А як умирае, то нльзья з путі збываты. [Когда умрет, говорят]: “Царствіе ему небесное” (ФА, Остромечево Брестского р-на).

Не причитали по «нечистым» умершим.

Дом, в котором произошла смерть, утрачивал свою привычную семантику безопасного, «закрытого» локуса живых; смерть символически разрушала его, поселялась в нем в виде мертвого тела (Андрюнина 2015: 44). Считали, что если тело умершего долго не затвердевает или у него не плотно закрыты глаза, если покойник «красивый», то в доме вскоре будет новая смерть (ФА, Манчаки Каменецкого р-на). Непосредственной связью дома со смертью, с представителями потустороннего мира мотивирована строгая кодификация поведения как самих его жителей, так и их окружения, односельчан. Соответствующая система правил поведения не только отражает, но одновременно и конструирует пограничный статус дома, снятие ряда «обычных» его характеристик как защищенного от внешних посягательств средоточия витальных сил семьи, упорядоченного, окультуренного пространства живых. Характерно, что дом как бы сам прекращает свое обычное существование, меняя жизнь на смерть, свет на тьму. Так, рассказывают, что со смертью человека связано прекращение работы различных механизмов, техники в доме, например:

Умирала моя прабабушка. И в этот же момент, когда она умерла, остановились часы и стиральная машина. Всё в один момент! (ФА, Брест).

Необходимость «принудительной» остановки часов может объясняться тем, что *сэрцэ стало, душе остановылася, да вжэ ны йдэ, да вжэ шоб і часы ны шлы* (ФА, Глинно Ивановского р-на). В связи с мифопоэтическим представлением о светоносности жизни и актуализации семантики «наоборот» характерны рассказы о том, что во время кончины домочадца в доме гаснет свет (ФА, Ракитно Лунинецкого р-на; др.). И наоборот, ночное бдение с обряженным покойником, как известно, совершается при искусственном освещении:

Свет нельзя выключать. Зеркала обязательно закрывать сразу, ну, как бы, щоб покойник... щоб не отражався в зеркалах (ФА, Нивы Березовского р-на).

Рассказы о практике завешивать зеркала, телевизор и иные отражающие поверхности в доме, где произошла смерть, и сама эта практика, фиксируются повсеместно на исследованной территории.

В доме, где находится покойник, не здороваются:

Усекэ діло, усеку роботу прывітствувалы так — “Бог у помоч”. Я тылькы відаю, шо ны здравалыся, колы ныслы покойніка, чы колы ў хаты був покойнік. І ек заходьш у такую хату, то ны с кым ны здравайшся (ФА; Огдемер Дрогичинского р-на).

Либо при входе в дом, где находится умерший, говорят *ны «Здрастуйте», а «Слава Богу»* (ФА, Остромечево Брестского р-на).

В доме, куда проникла смерть, прекращаются повседневные дела и хозяйственные работы. В нем не подметают и не моют пол, чтобы вместе с мусором не «вымести» кого-либо из живых членов семьи, а также благополучие, связанное с сельскохозяйственным плодородием. Причем запрет на метение пола, когда в доме находится умерший, может располагаться в одной синтагме с запретом на это действие в случае, когда отправляется в дорогу здравствующий домочадец:

Хату ны можна подмітаты, колы у хаты покойнік і колы хтось з своїх куды-нэбудь поіхав, щоб він хучій вырнувся назад дохаты (ФА, Вавуличи Дрогичинского р-на).

Добавим, что выметать из дома мусор, мыть пол либо что-то отдавать из дома и в народном соннике значит смерть, опустошение в этом доме.

В рассказах, связанных с рассматриваемым фрагментом похоронной обрядности, нередко актуализируется символика таких пограничных мест, как *окно, дверь и печная труба*. Их могли открывать для того, чтобы обеспечить душе свободное передвижение, беспрепятственный выход из дома и возвращение в него. Но в большинстве случаев информанты утверждают, что после наступления смерти все окна закрывались (с возможной мотивировкой: чтобы удержать в доме душу / дух умершего), а их открытие (вме-

сте со всеми дверями) происходило только в момент «выведения» покойника из дома, например:

Люстэркі завешываюць, вокна закрываюць. К вэчару ідэ вся дэрэвня прощацца. <...> Колы выводзяць, всі дзверы і окны адкрыты (ФА, Ивахновичи Брестского р-на).

Данный пример свидетельствует и о практике совмещения актов завешивания зеркал и закрывания окон, семиотизированных как каналы коммуникации с потусторонним миром.

Через несколько часов после смерти покойного обмывают (раньше это делали на земляном полу) и «наражают». Воду и все, что после этого осталось, выносят из дома «ны на удобное место», а загрязненные контактом со смертью (телом покойника) вещи закапывают либо сжигают в печи. В связи с практикой выливать воду после обмывания умершего в периферийные, связанные с потусторонним миром места, нередко упоминаются *углы дома и подпечь*.

Семиотизация покойнических мест в рассказах о похоронно-поминальном обрядовом комплексе. Пространственное конституирование удаления из дома покойника, а вместе с ним и смерти, визуализация его пути на тот свет происходит посредством последовательной смены покойнических мест в доме с вектором от красного угла (реже — центра дома) к могиле как новому дому умершего, после чего начинается очищение дома и конкретных локусов от следов присутствия смерти, опасных для живых. Этим, вероятно, обусловлена широкая тематизация значения места в рассказах о похоронно-поминальном обрядовом комплексе, которое в речи рассказчиков акцентируется и обозначается соответствующей лексемой «место». Как у живого человека есть свое место в социуме и доме, в конкретных его локусах (в семейных нарративах может акцентироваться статусная распределенность мест, говорится о креслах бабушки или дедушки, месте на диване или за столом папы или у плиты — мамы или бабушки и т.д.), так и тело и душа усопшего сначала обретают определенное место в домашнем пространстве, а потом — в потустороннем мире.

В рассказах, связанных с различными фрагментами похоронной обрядности, особо маркируются *покойницкие места*, осмысление которых базируется на представлениях о социально-пространственной взаимосвязи как внутри коллектива живых, так и с потусторонним миром. Как отмечает М.В. Андрюнина, «В мифологических представлениях покойницкое место оказывалось локализатором души умершего и некой смертоносной, опасной силы, местом контакта между миром живых и умерших» (Андрюнина 2015: 49).

Особое внимание может уделяться местам, связанным со смертью «знающих», в частности, постели, например:

О, баба тая, шо тут жила, тожэ наша родственица, ну она была колдунья. Звалі Фёкла Фатіюк. Она тут умірала <...> о тут [трудно] умірала, она вжэ нічого не гувурыла, не ела, не знаю, можэ две ніделі, можэ, больш. З еі всё время з койкі капало, з её текло. [Что?] А шо текло? Она вжэ не реагіровала не на шо, вжэ не жывая була. Я нэ знаю, вжэ вуна, можэ, і ны дыхала. Жіла с сыном, уже умер. [А что в этой женщине не так было?] — В печке как-то не так гудело, как у людей (ФА, Кобелка Брестского р-на).

Этот рассказ интересен не только особым вниманием к мокрой постели умирающей колдуньи, но и к *печи* в ее доме, в которой «не так гудело, как у людей».

Вообще, манипуляции с «домом» души — телом (в первую очередь, больного) человека, которое занимает определенное место, переворачивание тела (вместе с кроватью), — часто описываются в различных нарративах об избегании либо, наоборот, приближении смерти. Тело покойника как средоточие смерти после переноса с места кончины и обмывания помещалось на лавку, обычно в красном углу:

*Обмывалы ёго <...> А потом знов вжэ на покуті ложылы, на-
ражóного (ФА, Старые Кленики Ивановского р-на).*

Соответственно «положить на лавку» — значит «приготовить к отправке на тот свет». Жительница д. Вавуличи вспоминает, как они пасли коров и старый дед из их деревни сообщил им о Дне победы, а сам пошел домой и умер. Вернувшись с пастбища, дети увидели, что *лыжыть на покуті дід. Прыйшоў додому з-за Плісся, впаў ды і ўмэр* (ФА, Дрогичинский р-н).

Обмытое тело покойника могли перекладывать с лавки в гроб и оставлять гроб на лавке либо переносить его на иное, отмеченное связью с культом предков, место. Тело умершего ребенка могли обмывать и помещать в гроб на столе. Гроб со взрослым покойником могут ставить в центре дома либо в красном углу на лавке, топчане или табуретках, которые после его выноса моют. Если гроб размещен у стены, то

покойника ложат всегда в шчитовую стенку, вот ни в боковую, а в шчитовой стенке, и головой к иконе, ногами к дверям. Всегда покойника выносят ногами вперёд, так было раньше и щас так (ФА, Кошилово Брестского р-на).

Место, где устанавливается гроб с телом, специально оформляется. Так, перед помещением гроба с усопшим «на кут», туда в баночке с зерном ставят зажженную «громничную» свечу, которая до этого могла быть в руках умирающего, потом эту свечу, иногда вместе с иконкой, помещают в гроб. Если рядом с гробом стоит стол, на него ставят зажженную свечу и кладут хлеб. Когда в дом (или квартиру) вносят крест, с которым умершего будут выводить на кладбище, крест ставится у головы покойника, а на могиле он устанавливается в ногах (ФА, Огородники Березовского р-на). По сей день специальное внимание уделяется *наполнению гроба*, осмысляемого как жилище покойника, например: *А потом, у кого гроб сразу, то сразу ў гроб насцілают полотно, настольніка. Тут ужэ одзёжу ёму вродзе бы на змену кладут...* (ФА, Соколово Березовского р-на). После того, как «ражаного» покойника переложили в подготовленный гроб, чтобы вслед за ним не ушло хозяйственное плодородие, в первую очередь «вод» домашних животных и птиц, умершего наделяли долей (обычно представленной зерном и хлебом), в гроб клали деньги с соответствующим обращением к усопшему:

Если в хаты умер хто, дід, баба, хто-нибудь, і от наслалы труну, положить покойніка, надо ёму в труну положить грошы. Нада сказаты такыі слова: “На тобі грошы, моя бабушка, допустім, спасібо тобі за хозяйство, а нам хай останыця всё хозяйство”. Потому шо есть такыі случаи, шо ек умыр у сым’і чыловік, і куры і всэ выздыхае, можэ тры года чы штыры ныдочого ны до-

ступытыся. І твій папо казаў, што ёк маты ўмырла, то все куры вымырлы, тітка Маня насадьвала, а всё равно, можэ, тры года ны было. А гондэ, ёк одна баба ўмырла, то і коровы ёі выздыхалы (ФА, Глинно Ивановского р-на).

По мнению М.А. Андруниной, «Во время содержания умершего дома и при выносе гроба в этих местах располагали обереги, стараясь этим не допустить как распространения смерти и ее вредоносного влияния, так и воздействия нечистой силы на самого покойника» (Андрунина 2015: 50). Эти, как и другие наблюдения исследовательницы, подтверждаются современными записями, произведенными на Брестчине. Рядом с телом умершего, под или на него, в гроб или под него клали универсальные обереги (металлические, режущие, пилящие, колющие предметы, часто топор). Кроме этого могли ставить посудину с водой, класть крапиву, освященные травы, лен, соль, из гроба на пол опускали металлическую проволоку. При этом чаще всего встречается такая мотивировка: «чтобы труп не разлагался и не чернел». В гроб колдуну могли класть камень либо металлический предмет. Как «чистому», так и «нечистому» покойнику в гроб нередко сыпали освященный мак — универсальный оберег. Говорят также, что для защиты дома от проникновения ходячего мертвеца, смерти переkreщивают и окропляют освященной водой окна и двери.

В отношении *покойнического места* по сей день остается актуальной оппозиция «пустое — занятое». Рассказывают об обычае занимать место мертвеца (чтобы ему не было куда вернуться, и соответственно у живых не было бы страха перед ним и перед очередной скорой смертью; чтобы обеспечить непрерывность плодородия): садиться на ту лавку, с которой только что сняли покойного, либо спать первую ночь после похорон на покойническом месте. Чтобы не бояться умершего, на покойническое место садились представители рода разных возрастов и пола. Когда же этот магический акт был направлен на поддержание материального благополучия дома, сохранение «вода» домашних животных, на покойническое место садился хозяин (ФА, Малеч Березовского р-на). Вместе с тем фиксируются запреты спать на постели покойного, с моти-

виновками: это вызовет гнев явившегося покойного; нарушитель будет болеть (ФА, Орхово Брестского р-на).

«“Занятость” места покойника, изменение семантики данного локуса с “минуса” на “плюс” символизировал обычай осыпать при выносе лавку зерном, помещать туда хлеб или садиться вместе с хлебом» (Андрюнина 2015: 51), что также связано с наделением умершего долей, предотвращением его возвращения и возможной череды смертей. Согласно имеющимся в нашем распоряжении записям, на Брестчине осыпают зерном, которое стояло в баночке рядом с покойником, все связанные с ним места, гроб, пол и углы дома. Обычно этот ритуальный акт приурочен к выносу гроба. Может специально указываться, что обсыпание зерном производит именно хозяин (ФА, Малеч Березовского р-на). Между тем зерном могли обсыпать *углы дома и другие его локусы* только в том случае, если в нем умирал последний из домочадцев и предполагалось, что кто-то «со стороны» будет заселяться в этот дом. В таком случае новому жителю отдавали это зерно, собранное в мешочек (ФА, Калилы Ивановского р-на). В этом контексте важна оппозиция «жилой — нежилой (опустевший)» дом. Зерно, видимо, должно заполнить эту ассоциированную со смертью пустоту и сохранить витальную потенцию дома. Оно находилось в доме как бы «вместо» живых людей, замещая домочадцев и воплощая идею занятости дома жизнью.

В момент «выведения» (выноса) покойника во двор актуализировалась оппозиция «открытый — закрытый» дом. В случае акцента на обеспечении выхода из домашнего пространства души (духа) покойного, очищения жилища от следов смерти внимание обращается на то, чтобы все выходы из жилья были открыты, в отличие от периода нахождения покойника в доме:

Ну обычно вот когда покойник, окна закрытые, открывать нельзя было. Потому что говорили, шо как бы дух, он должен присутствовать здесь, в доме. Вот. А когда уже выводят покойника из дома, вот выносят на машину и эта... открывались уже окошки, специально, шоб уже дух как бы уходил вместе с ним издаму (ФА, Мельники Малоритского р-на).

Чтобы умерший не мог что-либо или кого-либо забрать с собой, должны быть закрыты двери хозяйственных построек, а домашние животные — заперты (ФА, Береза Брестской обл.).

Особое значение при выносе умершего из дома придается ритуальному пересечению наиважнейшей границы — *порога*. Часто внимание акцентируется на том, что гроб трижды опускали над каждым порогом, кланяясь и слегка ударяя о него (ФА, Остромечево Брестского р-на; Ивахновичи Брестского р-на; и др.).

Дом и его локусы после выноса гроба с умершим. Уже после выноса опасного для живых тела умершего дом начинал постепенно очищаться от маркированных смертью реалий. Сегодня, как утверждают некоторые информанты, на кладбище выносят не только принесенные пришедшими проститься с умершим цветы, но и «вазоны», которые находились в этом помещении, т.к. «гроб стоял, они напитались» (ФА, д. Люта Брестского р-на). С кладбища в дом не несут ни цветов, ничего другого (могут лишь взять домой постирать ручник с креста, после чего его вернут обратно). Опасались даже в мизерном количестве — на руках либо обуви — принести в дом могильный песок. Его тщательно смывали, не входя в дом. Исключение составляет практика внесения в дом с кладбища некоторых ритуальных предметов, например, в Столинском районе обязательно брали домой намётку, которой был накрыт гроб и которая являлась важным атрибутом последующих личных поминок,

як от сорок дней, там ужэ это полгода, год помiнание, то опять жэ надо несцi ее в церков i iменно на гэтой наmitцы в цэрквi ложкаць хлеб, с котарым помiнаюць, i мёд вот этот вот (ФА, Туры Столинского р-на).

Некоторые предметы, а также песок могли приноситься с кладбища в домашнее пространство с целью магической остановки определенного нежелательного процесса. Причем этот предмет (например, бутылка спиртного) сначала вместе с похоронной процессией может тайком выноситься на кладбище, а потом также тайком возвращаться домой (побывавшую на кладбище водку должен выпить алкоголик) (ФА, Вулька Лунинецкого р-на).

После выноса гроба с покойником подметали в доме, мыли **пол и лаву либо другое место, где стоял гроб**, чтобы вслед за умершим из дома ушел весь негатив, накопившийся из-за присутствия покойника (смерти) в нем:

Замыталы — это ж збаночок, і посыпають зерном. А там ужэ як остаецця, в хате о, то позамытають і пол помыюць, шоб дарогью ішло (ФА, Новые Лыщицы Брестского р-на).

Грязную воду, как и после обмывания тела усопшего, выливали в то место, где никто не ходит, на перекресток дорог, под забор, хозяйственные постройки либо **под печь**. Для мытья покойнического места — лавки — могли использоваться полынь и соль. Как и в отношении мытья пола, очищением дома занимались не его жители, а соседи:

Звалы сосідув, просьлы іх помыты, бо хозьявам нэ можна було. Мылы лавкі з сіллю, вытыралы, высушвалы, пасля застэталы і сядалы (ФА, Ольха Брестского р-на).

В рассказах о похоронно-поминальной обрядности может эксплицироваться оппозиция «заполненность дома людьми — пустота (одиночество)», как в следующей записи:

Ну, собіраюца люды, прыходзяць люды, людэй полно в хаті, всё, сядят. Некоторы входят, некоторы родствєннікі остаюца на ноч. Ноч сьдять пока... Вот утром ужэ собіраюца, его похороньлі, прыходзяць в хату, вжэ этэ, всё этэе поелі, по этэе... Всё, вжэ остаецца сам одын, с сємьёю як сємья е, то токо сємья остаецця, і всё. Усе ўходзяць, і всё, ужэ этэе, толька остаецца вжэ (ФА, Богдановка Лунинецкого р-на).

Осмысление дома как места пребывания души умершего.

Душа (дух) умершего особенно привязана к дому первые три дня после смерти.

После смерти человека ранее неделимое единство тела и души распадается и дом оказывается локусом не только персонифицированной в мертвом теле смерти, но и посещающей родное жилище души (Андрюнина 2015: 55).

Родственники умершего прилагают специальные усилия по **обеспечению комфортного пребывания души в доме** и удержанию ее (или духа) в доме, пока в нем находится покойник, следя за тем, что-

бы были закрыты окна. Считают, что душа, три дня привязанная к дому, все слышит и понимает, что в нем происходит:

Тры дня ходыць кай хаты. [А в каком виде?] — По-чэлавечэскаму. Она, кажэ, душа, шчой ны этэ, і вуха вжэ ны чуюць, чы вуха чуюць, алэ ротá заныміе. <...> Алэ чуе вона всё, шо гаворать, і всё, і вона тры дні кай хаты. В мэна й молітва нідэ е, шо й “Я ліжу, / А всі родныя в моём доме сідять, / Пірують за мяня. / Прошу я вас, моі родныя, / Вы не піруйце за мяня, / Спешыце в цэркву і моліцеся. / Ведь там спасеніе мое”. Гэто е ў мэна гэтка молітва (ФА, Спорово Березовского р-на).

Пока покойник находился в доме, рядом с ним домочадцы размещали ритуальную пищу, зерно, ставили воду, в темное время суток освещали дом. Навещающие покойного родные и близкие могли оставлять еду возле гроба либо в местах, где предполагается локализация души покойного и, возможно, душ ранее умерших предков. Данные приношения обычно оставались на месте на определенный срок. В д. Кривляны Жабинковского района мы видели оставшийся после смерти хозяина пустым дом, в котором на столе возле красного угла стоит огарок свечи, горевшей во время похорон, а возле нее — блюдце (на нем, как сообщил внук покойного, оставался хлеб, который съели мыши).

Чтобы надлежащим образом удовлетворить потребности умершего, в его доме устраивали поминальный обед, приглашая провожавших на кладбище людей «на покойника»: *Хозяйка дае обед. Кажут: «Зовэм на покойніка»* (ФА, Соколово Березовского р-на). В домашнем поминальном обеде могли участвовать все желающие: *бедный, богатый, увеченный — раз он пришёл, должен быть на похоронах* (ФА, Подлужье Брестского р-на). Обрядовое оформление участия души умершего и ранее почивших «родителей» в поминальной трапезе включало их приглашение (стоя у порога) в дом, где в сакрально маркированных местах (обычно на краю, в углу стола, на окне либо на куте под иконами) размещалось специальное угощение и чарка для них:

Дома наладжваюць памінальны абед. Спачала всі йідыт кашу. На акно ставяць кілішак з водкай і хлеб (ФА, Ивахновичи Брестского р-на).

Поставленные для покойника приборы с питьем и яствами не убирают. В Березовском районе накрытый для покойника стол стоит девять дней:

Стол стоить до дэвьяты дён, чарка і той стол, шо ёму постав-злэ. І обычно, еслі хто хочэ, то разом вжэ там вэчэрають, каля того этого... (ФА, Спорово).

Кроме этого, на следующий день после похорон утром ходили на могилу будить умершего и на могиле и / или вернувшись домой поминали его:

Ідуть на могілкі, гэто в нас кажуть, трэба побуджатэ ёго. Вжэ разбуджאות і тогда, можэ, стола накрывають, нэсуть на могілкі тэе всё, шо выпиты нэсуть... (ФА, Спорово Березовского р-на).

В связи с представлением о необходимости пребывания души и тела умершего в доме особые рефлексии у наших собеседников, в частности, уроженки д. Сухое, иногда вызывают случаи гибели людей в катастрофах:

От, напрымер, я вмру, я во вмырла в свую хаты, на свую лавцы лыжала, мэнэ выныслы, душа сорок дён в хаты жывэ. А як той, шчо в самолёты згорів, а як той, шчо впа в морэ да рыба з'іла? Дэ ёго душа? В хату ж вона ны прыйдэ, бо вона вжэ в моры... Ну а душа прыходьт у гэту хату, дэ ты жые? Чы душа там на місці тому, дэ розбывса самолёт? Ну вот скажы, дэ душа тая дываецца? Ну я вот тут і думаю так, і думаю так. По всіх прызнаках, по всёму, еслі чоловік вмрэт, то някэ быто чувство в хаты е, быто шо. Ну, а як той, шчо згорів в самолёты? (ФА, Ивановский р-н).

Вместе с телом умершего в потусторонний мир провозают и его душу. В духовных песнях, исполняемых во время ночного бдения в доме покойного, от его имени звучат слова прощания с родными и со своим домом и констатируется невозможность возвращения, например:

Прошчайтэ, вы, діты, і родная хата, / Бо я вжэ відхожу од вас, / Дорога шырока, могыла глубока, / Я більш ны вэрнусь до вас (ФА, Остромечево Брестского р-на).

Если из-за боязни того, что душа умершего «останется» в зеркале, зеркала сразу после смерти человека закрывали, то уже

на следующий день после похорон их могли раскрывать, что, видимо, связано с представлением о том, что душа вместе с телом покинула дом:

Як только привезлі [умершего в больнице мужа], як привезлі, то закрывали зеркала, як привезлі. [И надолго?] — Як полежав, я ж кажу, утром, і як хоронити, як похоронили ёго, от ужэ прышлі мы, як ужэ похоронили, вжэ шэ тую ніч, то шэ було так, як і естя. А вжэ далей, всё пооткрывали, всё так і было (ФА, Богдановка Лунинецкого р-на).

Родственники могут во сне либо «наяву» видеть, как умерший через короткий промежуток времени со дня смерти покидает свой родной дом, причем сам визионер обычно находится внутри дома. Вместе с тем многие рассказы свидетельствуют о представлении, что определенный период (обычно до 40 дней) душа все еще пребывает в доме, хотя и с некоторой отлучкой. В три, девять и сорок дней после смерти умерший активно дает знать о себе в доме, где произошла смерть, в частности, слышится *стук у дзверы ў пэршу ноч 3 разы, у 40 дней — топот ног* (ФА, Соколово Березовского р-на). В связи с «переходами» души или духа особо маркирован девятый день после смерти. Рассказывают, что при желании на девятый день после смерти, сидя в углу перед зеркалом и иконой со свечой в двенадцать часов ночи, можно увидеть покойника. Обязательное условие — *окна и двери должны быть закрыты* (ФА, Подлужье Брестского р-на).

Впрочем, в любой день до справления поминок сорокового дня покойник, в том числе не отнесенный к разряду «нечистых», мог «ходзіць по хаце» и что только «не вытворять» там, пугая домочадцев. Незванный визитер мог не только пугать оставшихся в живых домочадцев, ходя по крыше, стуча в окна и двери, проникая в дом и ложась спать на кровать (обычно к своему супругу или супруге), но и проявлять физическое насилие по отношению к ним, нарушать целостность и закрытость жилища, выбивая окна. Это делало жизнь людей в этом доме невозможной, и даже их уход из дома не решал проблем — потусторонний агрессор преследовал их и требовал возвращения.

Согласно многочисленным нарративам, на третий, девятый и / или сороковой дни (нередко в одно и то же ночное время) умершие «наяву» приходят домой к своим живым родственникам, прощаются, информируют о чем-то, дают им распоряжения, ищут необходимые вещи. Описание следов таких визитов как реальных подчеркивает достоверность как рассказа, так и события. Согласно одному из таких нарративов, покойник сразу после похорон приходил за своей висевшей на стенке шапкой, о чем свидетельствовали кусочки шерсти, разбросанные на полу в направлении порога (ФА, Богдановка Лунинецкого р-на). По другому рассказу, за спиной покойника, показавшегося родственнику на девятый и сороковой дни после смерти в дверном проеме, полыхает огонь, соответственно после визита умершего в комнате остается запах серы (ФА, Пружаны). В таких рассказах внимание может акцентироваться на том, что только до пересечения на сороковой день умершим границы, отделяющей этот мир от того, его присутствие в доме ощущается реально.

Накануне «окончательного ухода» умершего на тот свет должны справляться обязательные поминки:

Сороковой день справляют, надо до сорока. После сорока душа уходит отсюда. Его [присутствующего при разговоре соседа] друг умер — Володька, он тут ходил, ходил... Помнішь, Ваня, як то Валодька ходыв? И кажэ: “Не, шэ я тут буду ходыты, потому шо шэ муе время не прыйшло” (ФА, Подлужье Брестского р-на).

Все домашние поминовения (на третий, девятый, двенадцатый, сороковой дни после похорон, а также в полгода и год) могли дополняться посещением кладбища и церкви. При этом везде присутствовала предназначенная душам умерших и имеющая значение жертвоприношения кутья. В Столинском районе, как уже отмечалось, она располагалась на намётке, покрывавшей гроб во время погребения. Часть принесенной из храма кутьи оставляли умершему на его могиле, остальной частью начинали обед дома (ФА, Нивы Березовского р-на).

Согласно рассказам, в случае нарушения родственниками и ближайшим окружением каких-либо правил, связанных с обеспе-

чением перехода умершего в потусторонний мир и урегулированием отношений с его обитателями, разгневанная душа умершего оставалась в доме либо возвращалась в него в темное время суток и мстила домочадцам до тех пор, пока не удовлетворялись ее потребности. Если поминки не были подобающим образом справлены в доме умершего, покойник может ходить не только в свой дом, но и в сопровождении ранее почивших односельчан посещать дома их родственников.

После поминок сорокового дня снимались соблюдаемые в доме правила, связанные с пребыванием в нем души умершего и следов смерти, т.е. восстанавливался обычный для повседневности статус жилища, возвращалась обычная его семантика. После сороковин с домочадцами начинали здороваться односельчане, из дома отдавали нуждающимся вещи, в первую очередь одежду покойного, а *да сарака дней гаварылі няможна <...> Адаают, раздаают людзям* (ФА, Береза Брестской обл.).

Вместе с тем в течение одного года со дня кончины человека сохранялось отношение односельчан к его дому как к отмеченному печатью смерти. В нем не справляли свадеб, к нему не ходили колядовать; до следующей в селе смерти в нем хранились погребальные атрибуты. Информанты рассказывают и о других практиках хранения данных предметов, например, в д. Глинно их после каждого погребения относили в дом старой женщины, но после ее смерти эта традиция прервалась (ФА, Ивановский р-н). Часто говорят также о сложившемся после постройке кладбищенской часовни обычае оставлять погребальные атрибуты в ней.

В годовщину смерти, вместе с окончательным переходом умершего на тот свет и присоединением к почитаемым предкам, его дому полностью возвращался статус места упорядоченного, обустроенного бытия домочадцев, защищенного от деструктивных посягательств извне. И только в периоды сезонного возвращения душ предков, «родителей», в свои дома «обычная семантика жилища в этот период сдвигается в сторону “дома, где еще живет душа умершего”, “дома, который не является полностью территорией живых”» (Андрюнина 2015: 113).

В заключение подчеркну, что, судя по рассказам, в доме, несущем память рода, являющемся посредником между этим и потусторонним миром, выступающим «особой ипостасью» домочадцев и находящемся с ними в отношениях взаимного конституирования, должен «правильно» завершиться земной путь человека и начаться переход в потусторонний мир. Высокий семиотический статус дома и его локусов в похоронно-поминальной обрядности в определенной мере обусловлен тем, что, по мысли В.Н. Топорова, «человек есть не более чем особая ипостась или инобытие места, характеризующееся, условно говоря, “активностью”, а место — особая ипостась, состояние человека, разыгрывающего на новом уровне идею места сего и являющегося как некий дух места, как его персонификация» (Топоров 2003: 182).

Приведенные выше рассказы уроженки деревни Сухое о проблематичности попадания в родные дома душ людей, погибших в катастрофах, среди прочего, интересны проговариванием своеобразного сценария правильной смерти и ее обрядового оформления — имеется в виду рассуждение: *я вмру, я во вымрла в свуюй хаты, на свуюй лавцы лыжала, мэнэ выныслы, душа сорок дён в хаты жывэ* и т.д. Посредством семиотизации дома, актуализации основной и дополнительной символики его локусов погребально-поминальный обряд пытается представить смерть человека как часть повторяющегося циклического **порядка**, смоделировать «правильную» или «хорошую» смерть домочадца, продемонстрировать определенную степень контроля над непредсказуемой природой биологической индивидуальной смерти, возможность сначала локализовать ее в определенном месте дома. Затем стараются и вовсе очистить жилище от нее вместе с «выведением покойника», т.е. удалением тела и души умершего в область смерти, где они займут свои места. С этой целью, кроме актуализации постоянной семантики, в обрядовом хронотопе локусам с устойчивой семантикой границы (порог, дверь, окно) и сакрального центра жилища (красный угол, стол, реже — печь) приписываются значения, связанные с представлениями о присутствии в доме тела и души умершего, а также иных потусторонних пришельцев. Это, в пер-

вую очередь, души ранее умерших родственников, с которыми живые вступают в коммуникацию, которым жертвуют пищу, помещая ее на окно, стол либо красный угол с иконами.

Литература

- Андрюнина 2015 — *Андрюнина М.А.* Символика пространства в славянской похоронно-поминальной обрядности: этнолингвистический аспект (украинская, белорусская, западнорусская и польская традиции): дис. ... канд. филол. наук по спец. 10.02.03 — славянские языки / Институт славяноведения РАН. М.: Институт славяноведения РАН, 2015.
- Байбурин 1993 — *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993.
- Исследования 1990 — Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд / Отв. ред. Вяч.Вс. Иванов, Л.Г. Невская. М.: Наука, 1990.
- Конобродська 2007 — *Конобродська В.* Поліський поховальний і поминальні обряди. Житомир: Полісся, 2007.
- Лотман 2004 — *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2004.
- Невская 1979 — *Невская Л.Г.* Дом в погребальном фольклоре (балто-балканские параллели) // *Balkano-Balto-Slavica* / Редкол. В.В. Иванов, Т.В. Цивьян. М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1979. С. 92–95.
- Плотникова 2013 — *Плотникова А.А.* Семантика «наоборот» в языке славянской похоронной обрядности // *Ethnolinguistica Slavica*. К 90-летию академика Н.И. Толстого / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: «Индрик», 2013. С. 92–100.
- Седакова 2004 — *Седакова О.А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: «Индрик», 2004.
- Сысоў 1995 — *Сысоў У.М.* Беларуская пахавальная абраднасць. Структура абраду. Галашэнні. Функцыі слова і дзеяння. Мінск: Навука і тэхніка, 1995.
- Толстая 2008 — *Толстая С.М.* Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М.: «Индрик», 2008.
- Толстая 2011 — *Толстая С.М.* Пространство и время в этнолингвистической перспективе (вместо предисловия) // Пространство и время в языке и культуре / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: «Индрик», 2011. С. 7–12.

- Толстой 1995 — *Толстой Н.И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Сост. и отв. ред. С.М. Толстая. М.: «Индрик», 1995.
- Топоров 2003 — *Топоров В.Н.* О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской» перспективе // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 181–225.
- Топоров 2004 — *Топоров В.Н.* О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: Семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Н.И. Толстого (1923–1996) / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: «Индрик», 2004. С. 12–106.
- ФА — Фольклорно-этнографический архив лаборатории «Фольклористика и краеведение» Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина.
- Цивьян 1978 — *Цивьян Т.В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1978. С. 65–85 (Труды по знаковым системам. Вып. 463).

Inna A. Shved
(Anhui, China)

**SEMIOTICS OF THE HOUSE
IN MODERN ORAL STORIES
ABOUT THE FUNERAL
AND MEMORIAL RITES
OF THE BREST REGION**

ABSTRACT:

The article continues the study of the house as a key element of the locative code of the funeral and memorial rituals of the Slavs. The empirical material of the narrative tradition of the Brest region, recorded in the last two decades, reflects the “spatial picture of the semiosphere” (Yu. Lotman) as designed in it. The correlation of the topography of the rite and the ritual text with the mythological and real space is analyzed, as well as the category of the boundary, through which the semiotic oppositions “one’s own — someone else’s”, “internal — external”, “center — periphery”, “top — bottom”, “living — dead”, etc are introduced. Modern stories about funeral and memorial rituals, the semantic field of which includes a system of meanings associated with the house and its loci, suggest that through the semiotization of the

house, the actualization of the main and additional symbolism of its loci, the funeral and memorial rite tries to represent the death of a person as part of a repeating cyclic order. They model the “correct” or “good” death of a household member, demonstrate a certain degree of control over the unpredictable nature of biological individual death, the ability to first localize it in a certain place in the house, and then completely clear the dwelling of it along with the removal of the body and soul of the deceased to the other world.

KEYWORDS: semiotics of house, oral stories, funeral rituals, Belarus.

NOTE ON THE AUTHOR:

Inna A. Shved, Doctor of Philology, Professor of the School of Foreign Studies of Anhui University, Director of the Center for the Study of Belarus at Anhui University.

E-mail: shved_inna@tut.by

ORCID: 0000-0002-9225-2031

РЕЗЮМЕ:

Предлагаемая работа продолжает изучение дома как ключевого элемента локативного кода похоронно-поминальной обрядности славян. На эмпирическом материале повествовательной традиции Брестской области, зафиксированном в последние два десятилетия, рассматривается отражение в ней «пространственной картины семиосферы» (Ю. Лотман). Анализируется соотношение топографии обряда и обрядового текста с мифологическим и реальным пространством, а также категория границы, посредством которой вводятся семиотические оппозиции «свое — чужое», «внутренний — внешний», «центр — периферия», «верх — низ», «живой — мертвый» и др. Современные рассказы о погребально-поминальной обрядности, семантическое поле которых включает систему значений, ассоциированных с домом и его локусами, позволяют предположить, что посредством семиотизации дома, актуализации основной и дополнительной символики его локусов погребально-поминальный обряд пытается представить смерть человека как часть повторяющегося циклического порядка. В них моделируется «правильная» или «хорошая» смерть домочадца, демонстрируется определенная степень контроля над непредсказуемой природой биологической индивидуальной смер-

ти, возможность сначала локализовать ее в определенном месте дома, а затем и вовсе очистить жилище от нее вместе с удалением тела и души умершего в потусторонний мир.

Ключевые слова: семиотика дома, устные рассказы, погребально-поминальная обрядность, Белоруссия.

Информация об авторе:

Инна Анатольевна Швед, доктор филологических наук, профессор Института иностранных языков Аньхойского университета, директор Центра изучения Беларуси в Аньхойском университете.

E-mail: shved_inna@tut.by

ORCID: 0000-0002-9225-2031

КУХУЛИН КАК ПЕС КУЛАНА: К РЕКОНСТРУКЦИИ АРХАИЧЕСКОГО МИФА¹

В 1964 г. в сборнике «Проблемы сравнительной филологии», посвященном 70-летию В.М. Жирмунского, была опубликована небольшая статья Вяч. Вс. Иванова «Происхождение имени Кухулина» (Иванов 1964), затем неоднократно переизданная. Естественно, для немногочисленных русских кельтологов эта работа стала своего рода культовой², но на самом деле она была адресована не специалистам по ирландистике (которых тогда в нашей стране еще просто не было), но узкому кругу исследователей по мифологии и структурным архаическим реконструкциям «широкого профиля», к числу которых принадлежал и он сам.

В своей работе Вяч. Вс. Иванов концентрируется на теме убийства уладским воином Сетантой пса как одним из подвигов эпического героя и одновременно — как реликте реального архаического обряда принесения пса в жертву. Он проводит параллели с другими традициями, обращая в частности внимание на тройственность персонажа-монстра, имеющего иногда три головы, а иногда — предстающего в тройной ипостаси (например, как три щенка, появившиеся из головы убитого великана Конганкнеса, чье

¹ Исследование выполнено в рамках проекта РНФ № 22-28-00072 «Стратегии номинации в области базовой зоо- и антропонимической лексики в языках Евразии».

² Не случайно она была с разрешения автора переиздана в материалах Второго коллоквиума «Кельто-славика», проходившего в МГУ в сентябре 2006 г. (Иванов 2009).

имя также означает «шкура пса»). Таким образом, как показывает Иванов, убийство пса — это одновременно героический подвиг, маркирующий инициацию юного героя (Сетанте, напомним, было в тот момент всего шесть лет, и, что еще важнее — второму детскому подвигу, убийству пса, сопутствовал такой важный инициативный элемент нарратива как смена имени), а на уровне саговой наррации — рефлекс архаического ритуала принесения в жертву пса, в значительной степени переработанный и почти не узнаваемый. Кодирован отсылку к данному ритуалу и имя героя, полученное после совершенного подвига — Кухулин, букв. «пес Кулана», в котором опорным словом является — *сi*, «пес». Тема ритуального убийства пса была в дальнейшем развита Вяч.Вс. Ивановым в работе, вышедшей впервые в 1977 г., в которой он формулирует важную идею о том, что имена богов «представляют значительный интерес как следы реальных индоевропейских текстов, сокращенными формами которых они являются» (Иванов 2009б: 89).

Русская мифопоэтическая школа, как известно, придает большое значение семантике имени персонажа. Так, например, О.М. Фрейденберг принадлежит афористическое высказывание — «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; **герой делает только то, что семантически сам обозначает**» [Выделено мною. — Т. М.] (Фрейденберг 1982: 679). «Имя в тексте может иконически отражать (воспроизводить) то, что происходит с самим носителем имени», — пишет В.Н.Топоров (Топоров 1993: 83). Примерно то же самое писал и Иванов в работе о Кухулине: «Внутренняя форма имени мифологического или эпического героя часто может быть объяснена ситуацией (или набором ситуаций), с которой прежде всего связывается этот герой. В таких случаях это имя может рассматриваться как минимальный текст, являющийся переводом соответствующей ситуации» (Иванов 2009: 15).

Таким образом, наличие в имени уладского героя элемента *сi* уже заранее во многом определяет его статус, как на мифологическом уровне, так и на уровне социальном. Следует, однако,

в данном случае отметить, что сюжетная составляющая эпизода складывается из двух разных мотивов: во-первых, убийство пса героем, на что в первую очередь и обратил внимание Вяч.Вс. Иванов, а во-вторых — осмысление уладского героя как пса, чему посвящена в ирландистике обильная литература. Как мы попытаемся показать, в эпизоде отмечен и третий аспект, менее явный.

Осмысление уладского героя не столько как убийцы пса-монстра, сколько как «пса-заместителя»³ имеет в кельтологии давнюю и отчасти противоречивую историю изучения. «В древней Ирландии префикс *Cú* (пес) часто входил в имена героев, чтобы таким образом подчеркнуть их воинский статус», — пишет М. Грин в книге, посвященной образам животных в литературе и мифологии кельтов (Green 1992: 186). Однако мы не уверены, что она полностью права. Как нам кажется, элемент *cú* (*con-*) в имени ирландского короля или героя мог бы действительно в первую очередь означать его «воинский статус» лишь в том случае, если бы основным значением этой лексемы было бы ‘волк’ — вечный символ ярости, коварства и бесстрашия. Этот элемент действительно часто встречается в древнегерманских двусоставных именах, однако автоматическое перенесение этой традиции (и этого менталитета) на кельтскую почву представляется нам ошибочным. Кухулин — не просто воин-герой, это в первую очередь — защитник территории, охраняющий жен и стада. И в этой функции он предстает именно как пес, то есть отчасти соотносится с пастушеским мифом и представлениями о так называемом «пастушеском героизме» (Васильков 2009). Как было показано археологом и индологом Ярославом Васильковым, на древнеиндийских стелах можно найти изображения архаического героя — защитника жен и стад. На погребальных стелах герой изображается окруженным коровами, которые оплакивают его; в ряде случаев вместо коров изображаются женщины, которых герой спасает от похищения и насилия. На отдельных стелах подобные «хозяева стад» могут

³ Убив пса, герой вызывается служить вместо него и охранять дом и земли кузнеца.

изображаться в виде полузооморфного существа («воин-пес или воин-волк, пятипалый, с человеческим лицом и дубиной в руке» (Васильков 2010: 34)). Жены и стада, согласно Я. Василькову, составляют наиболее архаический пласт племенного имущества, которое герой согласно своему статусу должен был охранять. Герой, таким образом, предстает в образе «пастуха», оберегающего стада (см. об аналогичных функциях ирландского героя — Михайлова 2012, Mikhailova 2013). В то же время существует другая тенденция — трактовать зооморфную «составляющую» Кухулина скорее как волчью, что может подтверждаться и темой его героического воинского пыла и боевой ярости (число работ достаточно велико, отсылаем в данном случае к недавно вышедшей статье (McCone 2022), где содержится обширная библиография по вопросу).

При столь глубоком и всестороннем изучении первого элемента имени ирландского героя — «пес, волк» — обойденным вниманием исследователей остается его второй элемент — «Кулан, кузнец». Кухулин — не просто «пес уладов», он — «пес кузнеца-Кулана», что безусловно должно также наложить отпечаток на осмысление персонажа дренеирландской традицией. Не получил достаточного освещения кузнец Кулан и в исследованиях, посвященных фигуре кузнеца в ирландской традиции. Показательно, что в вышедшей недавно монографии Дж. Кэри «Магия, металлургия и воображение в средневековой Ирландии» (Carey 2019) он даже не упомянут. Но кто такой Кулан-кузнец? И почему у кузнеца, а не пастуха (!) вообще должен быть пес?

В обширном корпусе саг, относящихся к уладскому циклу, то есть повествующих о героях северо-востока Ирландии, в первую очередь короле Конхобаре, его племяннике Кухулине и многих других, кузнец Кулан практически не появляется. Его роль в эпической ткани ограничивается эпизодом с убийством пса и получением Кухулином своего значимого имени. Данный эпизод включен в эпопею «Похищение быка из Куальнге» в качестве вставного и озаглавлен в рукописях как «Детские подвиги Кухулина». В нем рассказывается о том, как кузнец Кулан устроил пир для Конхобара и других воинов. Король позвал с собой юного Сетанту, но

тот сказал, что придет позже. Когда все собрались в доме, кузнец выпустил во двор своего пса, чтобы тот стерег дом. Мальчик подошел к дому, и пес напал на него, но юный герой бросил в него мяч и попал тому в горло, и пес умер. Кулан был огорчен смертью пса, и Сетанта обещал ему вместо пса сторожить его дом и прилегающие к нему земли и так получил имя Ку Хулин — «пес Кулана» (ирл. *Cú Chulainn*).

В Первой редакции саги, считающейся более ранней и сохранившейся в рукописи «Книга бурой королевы» (ок. 1100 г.), Кулан вводится как уже известный персонаж и никак не комментируется компилятором, что предполагает знакомство с ним аудитории: *Dia forgéni Cualand cerdd óegidacht do Chonchobur* (O’Rahilly 1976: 17, l. 545) — «Как-то устроил Кулан кузнец прием для Конхобара». Во второй редакции, из «Лейнстерской книги» (ок. 1150 г.) дается небольшая ремарка, показывающая, что для составителя текста персонаж уже не так очевиден: *Culand cerd buí i crích Ulad* (O’Rahilly 1967: 23, l. 822) — «Кулан кузнец жил в пределах уладов».

Различия этим не ограничиваются. Если во Второй редакции написано несколько абстрактно — *Ro urngastar fleid do Chonchobur* (O’Rahilly 1967: 23, l. 823) «Он готовил пир для Конхобара», в Первой редакции употреблено другое слово: *óegidacht*, представляющее собой термин, которым обозначался приют и прием на ночь для короля, объезжающего свои владения, позднее — в более общем смысле «гостевание» (об обычаях приема странников и знати, обязанностях владельцев домов и связанных с этим обычаях см. монографию O’Sullivan 2004). То есть в более ранней версии Кулан представлен как член некоего сообщества, строящегося по градуированной схеме взаимных обязательств. Тем более странным кажется, что данная фигура, которая в современной терминологии предстает как несомненно «статусная», никак не упоминается в других сагах уладского цикла.

Строго говоря, у нас нет уверенности в том, что по своей профессии Кулан был кузнецом, так как в обеих редакциях по отношению к нему употреблено определение *cerdd*, имеющее более широкое значение: ‘мастер, умелец, гончар, маг, поэт’ (с неясной

этимологией, соотносится с гр. *kérδος* ‘умение, стремление. выгода и пр.’, см. LEIA-C: 72; Beeks 2009: 678, предположительно к и.е. **kerd-* ‘выгода, удача’ IEW: 579). В том, что касается кузнечного дела, то лексема *cerdd* также может фиксироваться в данном значении, но скорее обозначает кузнецов, занимающихся серебром и золотом, в отличие от другого термина — *gobae*, ген. *gobann* ‘кузнец’ (давшего имя богу-кузнецу *Goibniu*).

Семантический переход «мастер» → «кузнец» является достаточно распространенным. Как показано в книге В. Блажека (Blažek 2010), лексема «кузнец» не может быть реконструирована на и.е. уровне, поскольку кузнечное дело было освоено после распада и.е. общности. Каждый диалект при этом развивал данное обозначение самостоятельно, однако семантических моделей в данном случае оказывалось не так много, в монографии их выделено всего восемь. Интересным примером может послужить сопоставление и.е. когнатов лат. *faber* и арм. *darbin*, реализующих переход «мастер» → «кузнец», произошедший параллельно и независимо (к и.е. **dhHbh-ro-*). Отмеченный впервые А. Мейе (Meillet 1894), данный «феномен» частично оспаривался, однако затем был скорее признан, чем отвергнут (см. De Vaan 2008: 197). Согласно Блажеку, появление значения «кузнец» у лексем с изначальной семантикой «мастер, умелец, мудрец» представлено в 14 реализациях, куда, естественно, включено им и ирл. *cerdd*. Меньшую группу, 7 реализаций, в его схеме (Blažek 2010: 79-80) представляет переход «ударять» → «кузнец», представленную в основном в балто-славянском ареале (ср. лит. *kálvis* ‘кузнец’ при *kálti* ‘ударять’), но включающую также имя древнеирландского кузнеца Кулана. Опираясь на Г. Олмстеда (Olmsted 1994: 348), он возводит имя Кулана к корню **k’elh₂-* ‘бить, ударять’ > + -п- **kolionos* ‘ударяющий’. Таким образом, если мы вновь вернемся к упоминаниям Кулана в текстах, мы увидим тенденцию употреблять имя в сочетании с эпитетом — *Culand cerd*, что может быть условно переведено как «ударяющий мастер» и вместе, естественно, кодирует обозначение кузнеца.

Как мы отмечали, собственно саговая традиция почти не знает упоминаний о кузнеце Кулане. Однако в фольклорной традиции

рассказы о нем были зафиксированы неоднократно. Так, в работе 1852 г. (O'Kearney 1852) приводится пересказ устных фабулатов, согласно которым Кулан расширяет свою эпическую биографию: он был кузнецом, жил на острове Мэн, туда приехал молодой Конхобар и Кулан выковал для него чудесное оружие, благодаря которому тот смог стать королем уладов. В благодарность Конхобар подарил Кулану земли в пределах уладов, где он и жил впоследствии. Таким образом, описанное выше обустройство для гостевания короля оказывается сюжетно обусловленным. Более того, интерпретация фольклорных преданий и связь Кулана с островом Мэн, своего рода субститутом ирландского Иного мира, позволяет отождествить Кулана с богом Мананнаном сыном Лира, покровителем моря и властителем Иного мира (Mac Quagtie 2006). Как правило, поздние фольклорные реализации сюжетов принято квалифицировать как, соответственно, и поздние по своему происхождению, однако, если вдуматься, это не совсем так. Дошедшие до нас фиксации сюжетов в виде саговых нарративов предполагают более раннее, а также — параллельное бытование их же в виде текстов устных. И те, и другие восходят к неким реконструируемым сюжетам, базирующимся на определенной последовательности мотивов. Тот факт, что некоторые из них до нас не дошли в рукописной форме, но существуют лишь в виде фольклорных фабулатов, может объясняться как случайностью, так и действительно тем фактом, что соответствующее устное предание могло появиться позднее. В саге о том, как Конхобар стал королем, рассказывается о его чудесном оружии, однако кузнец Кулан в тексте не упомянут. Возможно, рассказ о том, что меч, копье и щит короля были изготовлены именно кузнецом Куланом с острова Мэн, действительно возник позднее, причем именно как попытка поддержать этот образ в «Похищении быка из Куальнге», как достройка его эпической биографии. Но возможно и другое: устное предание о кузнеце Кулане, с помощью которого Конхобар получил королевскую власть, в устной форме бытовало и ранее, вспомним пресуппозиционную обусловленность персонажа в ранней редакции «Похищения». Тот факт, что в саге об обретении Конхо-

баром королевской власти и описании его чудесного оружия Кулан не упомянут, может свидетельствовать как об альтернативной версии сюжета, так и о цензурировании переписчиком отсылок к языческому ритуалу — получении оружия из рук божества.

Спутником и отчасти alter ego Кулана в «Похищении быка из Куальнге» назван пес. Как можно трактовать этот мотив? Так, на первый взгляд Кулан как владелец дома, в котором принимает короля и знать, должен обладать псом-сторожем. Более того, как пишет М. О'Сулливан, ссылаясь на юридические тексты, владелец гостеприимного дома обычно имел пса, который сторожил дом и в случае принесения псу вреда следовало заплатить владельцу выкуп, составляющий треть выкупа «чести» его самого (O'Sullivan 2004: 126). Отчасти примерно этот инцидент и описан в саге, если мы посмотрим на него глазами средневекового компилятора, воспринимающего (отчасти) сюжет сквозь призму знакомой ему юридической традиции: мальчик убивает пса, нанося тем самым ущерб хозяину дома, и поскольку не имеет еще собственности, должен временно исполнять «обязанности» пса. Подобная трактовка эпизода в свое время была высказана ирландистом Л. Братнохом (Breatnach 1996), и она представляется справедливой, но лишь если мы останемся на уровне поверхностной оценки сюжета и мотивационного инструментария. Погружение в сферу реконструкции стоящего за сюжетом возможного мифа позволит взглянуть на зооморфного спутника Кулана иначе.

Мифологический ореол кузнеца, отчасти проецирующийся и на более поздние его рецепции в фольклоре и традиционной культуре в целом, естественно, очень сложен и связан с божественными функциями протообраза этого персонажа. Отсылаем в данном случае к обобщающим работам (Иванов 2000; Петрухин 2004), а также известной и для своего времени концептуально новаторской статье «Проблема функций кузнеца в свете семиотической типологии культур» (Иванов, Топоров 1974). В качестве одного из постоянных атрибутов кузнеца отмечается его «волчья» природа, что на уровне мифа может воплощаться как в теме борьбы с волком, либо зооморфной природе персонажа, а на уровне номинации —

в отождествлении имен кузнеца и волка. Последний аспект в свое время был тщательно разработан В.И. Абаевым в статье «Опыт сравнительного анализа легенд о происхождении нартов и римлян», в которой отмечалась, в частности, этимологическая связь осетинского и латинского теонима, обозначающего «бога-кузнеца». При этом исконным значением этих имен предполагается старое название волка, утраченное в обоих случаях в связи с табуистическим запретом на его произношение (см. в Абаев 1990: 302–325). В 1949 г. выходит его монография «Осетинский язык и фольклор», в которой данная теория в развернутом виде изложена в отдельной главе «Происхождение латинского *Vulcānus*» (Абаев 1949: 592–594) и ряде других работ⁴. Согласно одной из предложенных Абаевым идей, с которой мы скорее согласны, является отождествление волка как дикого и опасного зверя с природой божественного Огня, который кузнец-демиург укрощает и заставляет служить себе. Но в таком случае логическим развитием этой идеи должно стать предположение, что огонь укрощенный должен символизироваться в образе укрощенного волка, то есть пса. Что и наблюдается во множестве традиций и, в частности, в нашем эпизоде с Куланом и Сетантой-Кухулином⁵.

Для подтверждения идеи, что образ кузнеца Кулана из ирландского эпоса имеет глубокие мифологические корни, обратимся к традиции континентальной, в частности — достаточно хорошо засвидетельствованному пантеону галльских богов, как в виде эпиграфики, так и на уровне иконографии.

⁴ Изложение теории Абаева с дополнениями и отдельными критическими замечаниями см. в работе (Mysykkaty 2018). В статье приводятся многочисленные параллели из и.е. мифологических преданий, в частности, кельтских, делаются интересные наблюдения о других кузнецах (имя одного из них ирл. Олк соотносится в *Вулканом* и *волком*), но упомянутый в самом начале Кулан остается затем, как всегда, за кадром рассмотрения, и тот факт, что он — хозяин огромного пса-стража, также оставлен вне внимания. Применительно к традиции ирландской см. в данной связи интересную работу (McCone 1985).

⁵ Другой атрибут кузнеца, отмеченный Абаевым, — гостеприимство и устройство пиров — также находит параллели не только в кельтской традиции в целом, но и в нашем эпизоде в частности, однако данная тема находится за рамками исследования.

Этимология имени Кулана, который традиционно возводится к и.е. **kel-* ‘бить, ударять’, автоматически делает его имя когнатом галльского божества *Su-cellos* — из **su-* ‘добрый, хороший’ + **kel-* + *-d-* (**sukeldo-s*) — см. (Калыгин 2006: 142; Delamarre 2003: 113-4). Бог Сукеллос, чье имя буквально означает «хорошо ударяющий», является галльской эманацией божественного кузнеца, что однозначно подтверждается и его иконографией: он всегда изображается с молотом в руке (см. рис. 1).

Другие его традиционные атрибуты — борода, короткий плащ или кожаная накидка, характерная одежда галлов, заставили в свое время М.Л. Съесдетт предположить, что это галльский бог-отец, божественный предок нации, о котором пишет Цезарь (Записки о галльской войне, книга VI, глава 18).

В данной функции она предлагает проводить параллели с ирландским богом Дагдой, опираясь на другой атрибут Сукеллоса — чашу как символ изобилия⁶ (Soestedt 1940: 28). Данная точка зрения была оспорена рядом кельтологов, в частности Я. Де Фризом, который отрицал связь небольшой чаши Сукеллоса с котлом



Рис. 1. Сукеллос
(бронзовая статуэтка, прорисовка, район Кот-Дор, Восток Франции)

⁶ В «Книге захватов Ирландии» действительно говорится о том, что среди чудесных предметов, которыми обладали племена Богини Дану (божества, населявшие остров до прихода сыновей Миля — предков современных ирландцев), был и котел Дагды, от которого никто не уходил голодным (см. Macalister 1941: 106).

Дагды и предлагал видеть в нем скорее бога-покровителя ремесла (De Vries 1977: 104). В то же время М. Грин в обзорном исследовании, посвященном кельтским божествам, отмечает, что молот Сукеллоса мог отсылать к погребальным практикам и этот бог мог быть покровителем мертвых⁷ (Green 1986: 136). Можно предположить, что данный божественный персонаж в разных районах Галлии и в разное время трактовался по-разному и его культ включал в себя и представления о плодородии, и покровительство ремесел, и возможно — идею первопродка. В нашу задачу сейчас не входит детальный анализ свидетельств почитания Сукеллоса, однако в контексте сопоставлений с ирландским Куланом представляется важным отметить еще один атрибут бога, странным образом не замеченный другими исследователями: он часто изображается с собакой. Причем следует отметить две линии иконографической традиции: Сукеллос с супругой Нантосуелтой (рис. 2), либо — с собакой (рис. 3). Предположительно, в разных изобразительных традициях отразились и разные аспекты культа. П.-М. Дюваль (Duval 1976: 65), отмечая собаку как постоянный атрибут Сукеллоса в ряду других зооморфных спутников галльских богов (собака Нехалении, кобыла Эпоны, медведица Артионы и проч.), предполагает, что данная изобразительная традиция была заимствована галлами в античном мире (ср. совы Минервы, орел Юпитера, лань Дианы и так далее). Несмотря на очевидное влияние римской культуры, все же полностью согласиться с этим трудно. Если даже некоторое влияние на собственно изобразительную технику и традицию здесь действительно увидеть можно, выбор зооморфного спутника божества, конечно, принадлежит самой кельтской мифологической культуре.

⁷ Интересную параллель в данном случае проводит Г. Олмстедт, который сравнивает Сукеллоса с ирландским королем Ку Рои, чье имя означает «Пес поля битвы» (к и.е. **rew-/*ru-* ‘ширина, равнина, пространство’). В.П. Калыгин отмечает его эпитет *ri in domain* ‘король темного мира’, т.е. король царства мертвых, а точнее — страж царства мертвых (Калыгин 2006: 65). Это странный персонаж, имеющий хтонический характер, он так велик, что земля не всегда его выдерживает, и одновременно он имеет замок на юго-западе Мунстера, где традиционно в ирландской мифологии располагался проход в Иной мир.



Рис. 2. Сукеллос и Нантосуелта
(Вотивная стела, Мозель)



Рис. 3. Сукееллос с псом
(Терракота, долина Роны)

Архаический образ кузнеца, побеждающего деструктивную природу огня-волка, оказывается таким образом замещенным фигурой кузнеца-мастера, рядом с которой мы видим небольшого пса, символизирующего огонь укрощенный. И подобно тому, как уничтожающая все живое стихия огня пожирающего может представлять, напротив, как укрощенное пламя, не покидающее отведенного ей очага и служащее человеку, укрощенный волк превращается в собаку и начинает служить людям. Как писала, например, М. Завьялова, «огонь служит одновременно и оберегом, и угрозой, и страшной силой, от которой просят защиты, и средством лечения» (Завьялова 1998: 374).

Индоевропейское обозначение огня (точнее все его обозначения) были в обще-кельтском утрачены и замещены продолжениями и.е. основы **tep-* 'теплый' (др. ирл. *tene*, ср. валл. *tan*, брет.

tan — Matasović 2009: 375), кодирующей также идею очага и жилища. Возможно, аналогичным образом утраченным оказалось и обозначение волка, замещенное продолжениями и.е. *nca* (**kwon-*), что автоматически было спроецировано и на образ племенного героя: не яростного победителя, но скорее защитника и оградителя стад и жен. Но при этом в любом случае медиатором-демиургом, создающим данный образ, остается божественный кузнец. Среднеирландский компилятор, как представляется, данной связи уже не видел, однако сохранил отдельные элементы архаического мифа, в первую очередь, благодаря имени героя, «пса кузнеца».

Список иллюстраций

- Рис. 1. Сукеллос (Бронзовая статуэтка, прорисовка, район Кот-Дор, Восток Франции). Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/313633561530686775/>
- Рис. 2. Сукеллос и Нантосуелта (Вотивная стела, Мозель). Источник: *M. Green. Celtic Goddesses. London: British museum press, 1995.*
- Рис. 3. Сукеллос с псом (Терракота, долина Роны). Источник: *P.M. Duval. Les dieux de la Gaule. Paris: Payot, 1976.*

Литература

- Абаев 1949 — *Абаев В.И.* Происхождение латинского *Vulcānus* // *Абаев В.И.* Осетинский язык и фольклор. Л.-М.: Наука, 1949. С. 592–594.
- Абаев 1990 — *Абаев В.И.* Опыт сравнительного анализа легенд о происхождении нартов и римлян // *Абаев В.И.* Избранные труды: Религия, фольклор, литература. Владикавказ: Ир, 1990. С. 302–325.
- Васильков 2009 — *Васильков Я.В.* Между собакой и волком: по следам института воинских братств в индийских традициях // *Азиатский бестиарий: Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии.* СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 47–62.
- Васильков 2010 — *Васильков Я.В.* Между собакой и волком: индоевропейские «волчьи» и «псовые» воинские союзы по данным индийской традиции // *Топоровские чтения I–IV. Избранное.* Отв. ред. М.В. Завьялова, Т.В. Цивьян. М.: 2010. С. 33–48.

- Завьялова 1998 — *Завьялова М.В.* Семантическое поле «огонь» в русских и литовских заговорах // Балто-славянские исследования, 1997. М.: Индрик, 1998. С. 374–392.
- Иванов 1964 — *Иванов Вяч. Вс.* Происхождение имени Кухулина // Проблемы сравнительной филологии. Л.: Наука, 1964. С. 458–461.
- Иванов 2000 — *Иванов Вяч. Вс.* Кузнец // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М.: Олимп, 2000. С. 21–22.
- Иванов 2009а — *Иванов Вяч. Вс.* Происхождение имени Кухулина // Материалы Второго коллоквиума международного общества «Кельто-славика» (Москва 14–17 сентября 2006). М.: МАКС-Пресс, 2009. С. 15–25.
- Иванов 2009б — *Иванов Вяч. Вс.* Древнебалканский и общеиндоевропейский текст мифа о герое-убийце Пса и евразийские параллели // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. V. М.: Знак, 2009. С. 88–107.
- Калыгин 2006 — *Калыгин В.П.* Этимологический словарь кельтских теонимов. М.: Наука, 2006.
- Михайлова 2012 — *Михайлова Т.А.* Кухулин — пес уладов // Атлантика. Записки по исторической поэтике. Вып. X. М., 2012. С. 47–64.
- Петрухин 2004 — *Петрухин В.Я.* Кузнец // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н.И. Толстого. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 21–22.
- Топоров 1993 — *Топоров В.Н.* Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы): III. О человеческом составе. 2. Об одном латинском заговоре: к реконструкции архаичного ритуального «анатомического» прототекста // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М., 1993. С. 53–57.
- Фрейденберг 1982 — *Фрейденберг О.М.* Мотивы // Поэтика, труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982.
- Beeks 2009 — *Beeks R.S.P.* Etymological Dictionary of Greek. Vol. I. Leiden: Brill, 2009.
- Blažek 2010 — *Blažek V.* Indo-European “Smith” and his Divine Colleagues. Washington, DC: Institute for the Study of Man, 2010.
- Breatnach 1996 — *Breatnach L.* On the Glossing of Early Irish Law-Texts, Fragmentary Texts, and some Aspects of Laws Relating to Dogs // Ahlqvist A., Banks G.W. etc. (Eds.) *Celtica Helsingiensia*. Proceedings from a Symposium on Celtic Studies. Helsinki, 1996. P. 11–20.
- Carey 2019 — *Carey J.* Magic, Metallurgy & Imagination in Medieval Ireland. Aberystwyth: Celtic Studies Publications, 2019.

- Delamarre 2003 — *Delamarre X.* Dictionnaire de la langue gauloise. Une approche linguistique du vieux-celtique continental. Paris: éditions errance, 2003.
- De Vaan 2008 — *De Vaan M.* Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages. Leiden-Boston: Brill, 2008.
- De Vries 1977 — *De Vries J.* La religion des celtes. Paris: Payot, 1977.
- Duval 1976 — *Duval P.-M.* Les dieux de la Gaule. Paris: Payot, 1976.
- Green 1986 — *Green M.* The Gods of the Celts. Sutton: Bramley Books, 1986.
- Green 1992 — *Green M.* Animals in Celtic Life and Myth. London-New York: Routledge, 1992.
- IEW — *Pokorny J.* Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. B. I–II. Bern and München: Francke, 1959.
- LEIA — Lexique étymologique de l'irlandais ancien de *J. Vendryes*. Lettre C / par E. Bachellery et P.-Y. Lambert. Paris: CNRS, 1987.
- Macalister 1941 — *Macalister R.A.S.* (ed.). Lebor Gabala Eremm — The Book of the Taking of Ireland. Part IV. London: The Irish Texts Society, 1941.
- McCone 1985 — *McCone K.* OIr. *olc, luch-* and IE **wǫlkwos, *lúkws* ‘wolf’ // Ériu, 1985. Vol. 36. P. 171–176.
- McCone 2022 — *McCone K.* Warriors’ blazing heads and eyes, Cú Chulainn and other fiery Cyclopes, ‘bright’ Balar, and the etymology of Old Irish *cáech* ‘one-eyed’ // Zeitschrift für celtische Philologie. Bd. 69, 2022. S. 183–200.
- Mac Quarrie 2006 — *Mac Quarrie C.W.* Ellan Vannin (Isle of Man) // Celtic Culture. A Historical Encyclopedia. Ed. J. Koch. Santa Barbara — Denver — Oxford: ABC-CLIO, 2006. P. 677–679.
- Matasović 2009 — *Matasović R.* Etymological Dictionary of Proto-Celtic. Leiden: Brill, 2009.
- Meillet 1894 — *Meillet A.* Notes arméniennes // Mémoire de la Société de Linguistique de Paris, vol. 8, 1894. P. 153–165.
- Mikhailova 2013 — *Mikhailova T.* Cú Chulainn: a Watch-dog of Ulster (Hero within the Tribe?) // Ulidia — 3, Proceedings of the Third International Conference on the Uster Cycle of Tales (Coleraine, 2009). Ed. G. Toner and S. Macc Mathúna. Berlin, Curach bhán Publications, 2003. P. 149–158.
- Mysykkaty 2018 — *Mysykkaty B.* В поисках кузнеца-волка // NARTAMONGÆ, 2018, Vol. XIII, N 1–2. P. 188–214.
- O’Kearney 1852 — *O’Kearney N.* Folk-lore N 1 // Transactions of the Kilkenny Archaeological Society, 1852, Vol. 2, No. 1. P. 32–39.

- Olmsted 1994 — *Olmsted G.* The Gods of the Celts and the Indo-Europeans. Innsbruck: IBK 92, 1994.
- O’Rahilly 1967 — *O’Rahilly C.* (ed.) Táin Bó Cúalnge from the Book of Leinster. Dublin: DIAS, 1967.
- O’Rahilly 1976 — *O’Rahilly C.* (ed.) Táin Bó Cúailnge. Recension I. Dublin: DIAS, 1976.
- O’Sullivan 2004 — *O’Sullivan C.M.* Hospitality in Medieval Ireland. Dublin: Four Courts Press, 2004.
- Soesdedt 1940 — *Soesdedt M.-L.* Dieux et héros des celtes. Paris: Presses universitaires de France, 1940.

Tatyana A. Mikhailova
(Moscow)

CÚ CHULAINN
AS CULAN-THE-SMITH’S HOUND:
TOWARDS RECONSTRUCTION
OF AN ARCHAIC MYTH

ABSTRACT:

The starting point of the investigation is the episode in which the Irish epic hero got his name Cú Chulainn, i.e. *Culan-the-Smith’s Hound*. In early Ireland, the prefix ‘Cú’ (Hound) was really used in names of kings and of heroes, as it is generally considered, to denote warrior status. We do not fully agree with this straightforward interpretation. In Celtic tradition a hound possesses, in the first place, certain protective functions as a defender of “wives and cattle”, the fact finding its analogues in the Old Indian tradition. At the same time we are going to draw attention to the fact that the Irish hero is referred to as not just *Hound*, but as *Smith’s Hound*, which allow us also to draw parallels with the Indo-European cult of the smith in general and the “smith myth” in the Irish tradition in particular. Special attention is given to the character of the Ulidian smith Culann whom we come across only in the episode *Cu Chulainn’s boyhood deeds*. His name is supposed to go back to the form **Colionos* from the Indo-European term **kolo* — “to struck”. The fact that his attribute is a hound makes it possible to see the mythic image of the sacred figure re-interpreted in the late Medieval narrative: the God of Fire and his zoomorphic companion.

KEYWORDS: Cuchulainn, warrior as a hound, hound as a symbol, boyhood deeds, smith, etymology, reconstruction, semantic shifts, Gaulish deities.

NOTE ON THE AUTHOR:

Tatyana M. Mikhailova, DrSc in Philology, Leading Research Fellow Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences; Professor, Russian State University for Humanities.

E-mail: tamih.msu@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7867-6260

РЕЗЮМЕ:

Отправной точкой исследования является эпизод получения ирландским эпическим героем своего имени — Кухулин, то есть «пес Кулана». Общепринятая идея о замене табуированного названия *волка* именем *пса* у кельтов в работе оспаривается. В кельтской традиции пес обладает в первую очередь оградительными функциями как защитник «жен и стад», что находит параллели в традиции древнеиндийской. В то же время, ирландский герой называется не просто «псом», но «псом кузнеца», что позволяет провести параллели с и.е. кузнечным культом в целом и «кузнечным мифом» в ирландской традиции, в частности. Особое внимание уделено образу уладского кузнеца Кулана, который встречается только в эпизоде «Детских подвигов Кухулина». Его имя предположительно восходит к форме **Colionos* из и.е. **kolo-*“struck”. То, что его атрибутом является пес, позволяет увидеть зашифрованный в средневековом вторичном нарративе мифический образ сакральной пары: бог огня и его зооморфный спутник. Обращение к изображениям галльских божеств со сходными функциями, в частности галльскому божеству Сукеллосу, близкому этимологически и типологически, позволяет увидеть в эпизоде из ирландского эпоса архаический миф о кузнеце как боге-демиурге.

Ключевые слова: Кухулин, воин-пес, пес-защитник, зооморфная символика, смена имени, кузнец, этимология, реконструкция, семантические переходы, галльские божества.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Татьяна Андреевна Михайлова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт языкознания РАН; профессор, РГГУ.

E-mail: tamih.msu@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7867-6260

ОТНОШЕНИЯ ЖИВЫХ И МЕРТВЫХ В «КОМЕДИИ» ДАНТЕ

Как известно, дантовская «Комедия» вписывается в богатую и многообразную средневековую традицию изображения потустороннего мира. Определить, какое именно из загробных видений стало непосредственной моделью для «Комедии», не представляется возможным, но многие из характеристик дантовского потустороннего мира присутствовали в «Видении Павла», видении, включенном в «Диалоги» Григория Великого, «Видении Эйнсхама», «Видении Тугдала», «Видении Альберика Монтекассинского», «Чистилище св. Патрика», мусульманской «Книге восхождения», известной в Европе в ее латинском переложении, а также в итальянских поэмах второй половины XIII в. «Об адском граде Вавилоне» и «О небесном Иерусалиме» Джакомино да Верона и «Книга трех писаний» Бонвезина делла Рива (Segre 1990: 25–48; Грибанов 1989: 65–77; Топорова 2020: 137–145).

Вместе с тем совершенно очевидно, что загробный мир дантовской «Комедии» уникален. Отметим ряд его особенностей, выделяющих его на фоне многочисленных аналогичных произведений средневековой литературы. *Во-первых*, это обобщающий характер изображения. «Божественная комедия» обладает всеми характеристиками средневекового жанра суммы, а именно тенденцией к универсальному охвату материала по избранной теме, его классификации по рубрикам для облегчения понимания, «научному» подходу, предполагающему ссылки на авторитеты и опору на современные автору знания, и морально-дидактическому импульсу. В отличие от своих предшественников Данте создает целост-

ную картину устройства мира исходя из естественно-научных и богословских представлений своего времени. Можно сказать, что он подводит итог всему комплексу знаний своей эпохи в самых разных областях. *Во-вторых*, важной особенностью дантовского загробного мира является его тесная связь с земным миром, с его пространством и временем. Загробный мир у Данте населяют вполне реальные персонажи, которые подчеркивают свою связь с земным миром: они вспоминают об общем прошлом, расспрашивают о своих близких, интересуются судьбой родного города, просят рассказать про себя, просят молитв, дают наставления, делают предсказания. *В-третьих*, принципиальным новшеством Данте является личностный подход (Singleton 1978). Представленные им истории — это не столько иллюстрации греха или добродетели, сколько изображение конкретного человека и его судьбы — земной и загробной. Разумеется, не следует забывать и об аллегорическом плане «Комедии», но при этом каждый из персонажей сохраняет у Данте свою индивидуальность и «человечность», предстает не просто как назидательный образ, а раскрывается как личность. Э. Ауербах назвал этот метод фигуральным реализмом, при котором герои дантовской поэмы, будучи «фигурами» (аллегориями), воспринимаемыми как пример (*exemplum*), изображены во всей полноте и глубине своего человеческого «я», что придает поэме особый драматизм (Ауербах 1976: 82–211).

Именно этот личностный подход становится принципиально важным в контакте Данте с обитателями загробных царств. Перед нами не строгая схоластическая схема, а животрепещущая встреча, каждый раз неожиданная, глубокая, открывающая для Данте-персонажа (и, соответственно, для читателя) нечто очень важное, касающееся его спасения. Рассмотрим, как происходит это общение и что оно дает каждой из сторон.

Сначала может создаться впечатление, что мир живых и мир мертвых разделены непреодолимой преградой. Когда Данте в сопровождении Вергилия предстает перед Хароном, перевозящим души умерших грешников к месту их загробного обитания, мы впервые слышим из уст Харона слова, свидетельствующие о прин-

ципиально не пересекающихся сферах обитания живых и мертвых, о запрете для живых проникнуть в царство мертвых:

«А ты уйди, тебе нельзя тут быть,
Живой душе, среди мертвых!»
(Ад III, 88–89)¹.

Впоследствии обитатели загробного мира будут неоднократно высказывать свое недоумение при виде на их территории живого человека, приминающего траву, отбрасывающего тень. Данте тоже не сразу привыкает к новым условиям; так, он пытается обнять милую его сердцу тень, и его руки сходятся у него на груди, не в состоянии прижать к себе бесплотную душу:

«О призрачные тени! Троекратно
Сплетал я руки, чтоб ее обнять,
И трижды приводил к груди обратно»
(Чистилище II, 80–82).

Но запрет этот, как выясняется, не абсолютный, о чем и свидетельствует ответ Вергилия Харону:

«...Харон, гнев укроти.
Того хотят — там, где исполнить властны,
То, что хотят. И речи прекрати»
(там же, 94–96).

Есть в «Комедии» и такой необычный эпизод, когда Данте встречает в Аду еще живого человека, предателя Бранко д'Орья, и получает такое объяснение:

«Здесь, в Толомее, так заведено,
Что часто души, раньше, чем сразила
Их Атропос, уже летят на дно.
<...>
Знай, что, едва предательство свершила,
Как я, душа, вселяется тотчас
Ей в тело бес, и в нем он остаётся,
Доколе срок для плоти не угас.

¹ Здесь и далее «Божественная комедия» цитируется в переводе М. Лозинского.

Душа катится вниз, на дно колодца.
Ещё, быть может, к мёртвым не причли
И ту, что там за мной от стужи жмётся»
(Ад XXXIII, 124–134).

А теперь проследим, как складываются отношения между Данте-персонажем и насельниками загробного мира. Со стороны Данте мы можем констатировать острый интерес, желание как можно лучше узнать историю каждой души, вступающей с ним в общение, порой страх, порой скорбь, всегда сопереживание и часто радость узнавания — как своих современников, друзей, родственников, так и предков, поэтов, литературных героев. Беседы с мертвыми представлены очень ярко и реалистично.

Часто эти беседы являются продолжением земных отношений, и здесь даже не важно, застал ли Данте своего собеседника при его жизни, или он жил до него, но Данте находился в мысленном общении с ним. Приведем несколько примеров.

В шестом круге ада среди еретиков, заключенных в огненных могилах, карается знатный флорентиец, предводитель партии гибеллинов Фарината дельи Уберти, живший в XIII в. Напомним, что сам Данте принадлежал к белым гвельфам. Единственный интерес Фаринаты — судьбы родного города, политика, проводимая во Флоренции. И даже адские мучения он «презирает», по выражению Данте. Поскольку и Данте далеко не равнодушен к этим вопросам, их разговор сразу приобретает большую напряженность; недаром Вергилий предупреждал Данте: «*Le parole tue sien conte*» — «Пусть твои слова будут сдержанными» (в переводе Лозинского «ясны», что не передает нужного оттенка смысла), предвидя, куда может привести их разговор. Собеседники вспоминают прошлые столкновения гвельфов и гибеллинов, перечисляют взаимные обиды, обмениваются саркастичными репликами. Затем их разговор прерывается появлением еще одного персонажа (отца поэта Гвидо Кавальканти), а через некоторое время продолжается в более спокойном тоне. Если в первой его части на поверхность вышли их противоречия и взаимные упреки, то во второй части проявляется то, что их объединяет — любовь к Флоренции. И рас-

сказ Фаринаты о том, как он спас Флоренцию от разрушения, когда после битвы при Монтаперти победившие гибеллины, решили «Флоренцию стереть с лица земли», не может не вызвать сочувственного отклика в сердце Данте.

Или вспомним не менее эмоциональную, правда, в другой тональности, встречу с Форезе Донати («Чистилище» XXIII–XXIV), приятелем и свойственником Данте (жена Данте Джемма была кухней Форезе). В этой краткой встрече — а в Чистилище все встречи краткие, поскольку его насельники стремятся поскорее пройти положенный им путь очищения — вместились все: радость узнавания, расспросы о нынешнем состоянии каждого, воспоминания о прошлом, размышления о будущем, обсуждение самых насущных тем, волновавших обоих (поэзия, политика). Живая, эмоциональная и очень реалистичная встреча вписана в строгую богословскую раму Чистилища; персонажи одновременно остаются прежними и меняются; земная человеческая индивидуальность вписывается в новый «небесный» контекст. Сиюминутность не поглощается вечностью, а обретает в ней свою подлинную суть.

Поэт Бонаджунта да Лукка (Чистилище XXIV) говорит о новаторстве Данте в поэзии и признает свою неправоту: он принадлежал к другой поэтической школе и не смог оценить при жизни значение поэзии нового сладостного стиля.

В Земном раю («Чистилище» XXX–XXXI) происходит центральная встреча Данте с Беатриче. Именно здесь происходит переосмысление отношений Данте и Беатриче и высвечивается ее истинная роль в жизни поэта. Беатриче неоднократно помогала Данте в «Комедии» заочно, но, чтобы путешествие по Раю стало возможным, Беатриче должна лично встретиться с ним и поговорить о самых важных вещах. Это событие вбирает в себя всю жизнь Данте — преходящую земную и вечную небесную. Встреча эта, безусловно, радостная для Данте, но и очень трудная, поскольку это встреча с самим собой, с собственным злом и грехом, и одновременно встреча с Христом. В целом эта встреча с Беатриче является не столько продолжением земных встреч с ней, сколько знаменует переход на нравственно-эсхатологический уровень.

Встреча с прапрадедом Данте Каччагвидой, участником II Крестового похода занимает в «Рае» центральное место («Рай» XV–XVII). Между ними происходит беседа, в которой можно выделить три основные темы: родословная Данте; история Флоренции (в сопоставлении с ее современным моменту встречи состоянием); будущая судьба и миссия Данте. Таким образом, содержанием этой беседы становятся прошлое, настоящее и будущее; земные вещи оказываются включенными в вечную перспективу, а личное перерастает в общечеловеческое (Топорова 2022: 81–106).

На самом деле, почти каждая встреча, независимо от ее значимости и продолжительности, это встреча с большой буквы. В загробном мире Данте стремится довести земные отношения со своими собеседниками до максимальной глубины, при жизни, похоже, невозможной. В свете вечности все наносное отпадает, несогласия, споры, ненависть утрачивают свой эмоциональный накал и уступают место мудрому взгляду на вещи с точки зрения перспективы спасения. Даже земная любовь, с былой силой вспыхнувшая в сердце Данте при встрече с Беатриче, сразу же трансформируется в любовь небесную, достигает своего совершенства и полноты.

Что касается мертвых, то их отношение к Данте зависит от места их обитания. В Аду грешникам спешить некуда, и беседа с Данте воспринимается ими как возможность хоть на краткое время разнообразить свое тягостное, мучительное состояние, тем более что Данте чаще всего проявляет сострадание к ним (ср. знаменитую сцену с Паоло и Франческой в V песни «Ада»). Нередко они просят рассказать о них их живым родственникам — ради памяти, ради молитв. В Чистилище встреч меньше, и они короче: насельники этого царства спешат искупить свою вину и перейти в Рай; однако готовы рассказать о себе в знак земной дружбы (Форезе) и в качестве помощи на духовном поприще (Стаций, Беатриче). Общение с праведниками в Раю имеет исключительно духовную цель — спасение Данте. И даже беседа с Каччагвидой, содержащая немало земных воспоминаний, имеет ту же цель: Каччагвида приоткрывает своему потомку будущее с тем, чтобы тот правильно себя вел в предстоящих ему испытаниях. И более того, чтобы он передал «весть» живущим. О том же говорят Беатриче и апостол Петр.

Анализ встреч и бесед Данте с насельниками загробного мира в «Комедии» позволяет сделать ряд выводов. 1. Граница между миром живых и миром мертвых не является непреодолимой. 2. Отношения между живыми и мертвыми в загробном мире являются продолжением их земных отношений, но на новом, онтологическом, уровне. Земные привязанности и страсти отходят на второй план, а на первый выступает божественная перспектива; иными словами, время растворяется в вечности. 3. Отношения между живыми и мертвыми важны для тех и других, человеческие связи сохраняются и в вечности. Другими словами, «у Бога все живы» (ср. Лк 20, 38).

Литература

- Ауэрбах 1976 — Ауэрбах Э. Фарината и Кавальканте // Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. С. 182–211.
- Грибанов 1989 — Грибанов А.Б. Заметки о жанре видений на Западе и Востоке // Восток–Запад. Исследования, переводы, публикации. Вып. 4. М.: Наука, 1989. С. 65–77.
- Топорова 2020 — Топорова А.В. Очерки по истории жанров средневековой религиозной литературы (Италия XIII–XV вв.). М.: РГГУ, 2020.
- Топорова 2022 — Топорова А.В. Данте Алигьери. Учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: РГГУ, 2022.
- Segre 1990 — Segre C. Viaggi e visioni d’oltremondo sino alla «Commedia» di Dante // *Id.* Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell’aldilà. Torino: Einaudi, 1990. P. 25–48.
- Singleton 1978 — Singleton Ch.S. La poesia della «Divina Commedia». Bologna: Il Mulino, 1978.

Anna V. Toporova
(Moscow)

RELATIONS BETWEEN THE LIVING AND THE DEAD IN DANTE’S COMEDY

ABSTRACT:

The depiction of the afterworld in Dante’s *Divine Comedy* has a number of distinctive features — the striving for universality; the close connection between the afterworld and the earthly world; and a per-

sonalistic approach — that are best expressed in the special relations between the living and the dead. Our analysis of these relations leads to the following conclusions: 1. The boundary between the world of the living and the world of the dead is not insurmountable. 2. The relations between the living and the dead in the afterworld represent a continuation of their earthly relations yet on a new ontological level. 3. The relations between the living and the dead are important for both of them, while human ties are preserved in eternity.

KEYWORDS: *The Divine Comedy* by Dante Alighieri, Medieval religious literature, vision literature genre.

NOTE ON THE AUTHOR:

Anna V. Toporova, DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities; Leading Research Fellow at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: anna.toporova@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2669-7734

РЕЗЮМЕ:

Специфика изображения загробного мира в «Комедии» Данте — стремление к универсальности; тесная связь загробного мира с земным; личностный подход — в полной мере проявляется в особых отношениях живых и мертвых. Их анализ позволяет сделать следующие выводы: 1. Граница между миром живых и миром мертвых не является непреодолимой. 2. Отношения между живыми и мертвыми в загробном мире являются продолжением их земных отношений, но на новом, онтологическом, уровне. 3. Отношения между живыми и мертвыми важны для тех и других, человеческие связи сохраняются и в вечности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «Божественная комедия» Данте Алигьери, средневековая религиозная литература, жанр видения.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Анна Владимировна Топорова, доктор филологических наук, профессор РГГУ; ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН.

E-mail: anna.toporova@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2669-7734

ДИКСУССИЯ ПОСЛЕ ДОКЛАДА А.В. ТОПОРОВОЙ

Андрей Львович Топорков:

Хотя у Данте речь идет о загробном мире, его обитатели описываются очень «телесно». Это особенность Данте или в целом средневекового восприятия?

Анна Владимировна Топорова:

На этот вопрос можно ответить двояко. С одной стороны, это, безусловно, особенность средневекового менталитета. С другой стороны, Данте неоднократно подчеркивает, что в загробном мире он имеет дело с тенями, которые, например, невозможно обнять ввиду их бестелесности. Кроме того, в Раю телесность отсутствует полностью: души предстают там как огоньки, искры, сияние, драгоценные камни и т.п.

Георгий Ахиллович Левинтон:

Вы упомянули об общении Данте с литературными персонажами. А с кем именно он говорит?

Анна Владимировна Топорова:

Я говорила о внутреннем диалоге с литературными персонажами. Можно вспомнить, например, рассуждения Данте во 2-й песни «Ада» о том, что он не Эней и не готов спуститься в преисподнюю и описать то, что видел. Это диалог не в пространстве загробного мира, а в пространстве культуры, которая стала внутренним миром Данте.

СЕМИОТИКА ПУТИ ЧИЧИКОВА

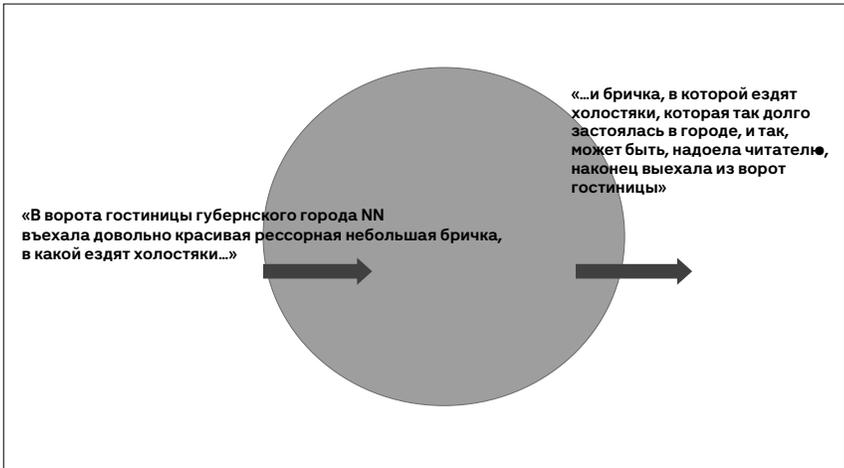
Мотив пути в поэме «Мертвые души», как указывали многие исследователи, очень важен для понимания знаковой системы произведения (см. напр., Фарино 1979; Лотман 1988; Вайскопф 1993; Гольденберг 2012)¹. Поскольку образ мира в «Мертвых душах» имеет, прежде всего, пространственное измерение, мотив пути, дороги и путешествия расширяется до мифопоэтических масштабов². Не будет ошибкой, как нам кажется, констатировать, что дорога представляет собой основную форму организации пространства в «Мертвых душах» (Кривонос 2018: 61; Лотман 1988). Путь-дорога в поэме предстает как конкретный путь героя по городу и за его пределами, символический путь-дорога (жизненный путь Чичикова, пути городских сплетен, путь России), а потом и гастрономический путь (обеда у городских чиновников, угощения у помещиков) Павла Ивановича. Все эти пути-дороги, имея закольцованную форму, образуют особую сферу, что мы и попытаемся показать в данной статье.

¹ Михаил Вайскопф в книге «Сюжет Гоголя» пишет о целенаправленности гоголевских героев и, расширяя семантику дороги Гоголя, утверждает, что «образ дороги пронизывает и самую жизнь, и сочинения Гоголя», поскольку «наряду с общеромантической темой бесконечного пути Гоголю было присуще и отчетливое сознание цели как статического предела мобильности» (Вайскопф 1993: 13).

² Здесь стоит добавить, что пространственные измерения, связанные с географией, привлекли внимание Инги Видугирите, которая сосредоточилась на гоголевском взгляде на мир в картографических образах, т.е. на том факте, что Гоголь собирал специальную литературу по географии, планируя написать географию России (Видугирите 2019: 244).

В поэме путь и дорога, если читать их как знаковую линию пространства, где происходит передвижение (Ожегов, Шведова 2007), раскрываются в нескольких значениях. Ю.М. Лотман разграничивает понятия *путь* и *дорога*, объясняя, что *дорога* представляет собой тип художественного пространства, в отличие от *пути* как движения литературного персонажа в этом пространстве (Лотман 1988). В анализе поэмы «Мертвые души» стоит применять как то, так и другое понятия, т.е. и дороги в широко понимаемом художественном пространстве, и пути главного героя Павла Ивановича Чичикова. Семиотика пути в поэме дается как отношение статики и динамики, движения и остановки, приезда и отъезда. Ежи Фарино, анализируя передвижения Чичикова, выделяет заранее задуманные им поездки (к Манилову и Собакевичу) и случайные (посещение Коробочки, Ноздрева и Плюшкина), благодаря которым всю поездку Чичикова можно читать «в категориях закономерного и случайного» (Фарино 1979: 611). Контрастные пространственные образы возникают в прямых путях и уводящих далеко в сторону дорогах. В сюжете поэмы путь Чичикова к помещикам, городским сановникам прочитывается и как его «жизненный путь (“но при всем том трудна была его дорога...”)), и дорога, пролегающая по необозримым русским просторам; последняя же оборачивается то дорогой, по которой спешит тройка Чичикова, то дорогой истории, по которой мчится Русь-тройка» (Манн 1996: 260). Семиотикой дороги проникнут сюжет поэмы в целом, поскольку речь идет о сменяющейся горизонтальности и вертикальности, о неподвижности и движении главного героя.

Конкретным путем, приездом и отъездом Чичикова начинается и заканчивается роман. Мы сосредоточимся только на первом томе, который представляет собой композиционно замкнутое целое, особенно с точки зрения пути-дороги, сюжетно обрамляющей все одиннадцать глав романа. Рамки романа, по отношению к въезду чичиковской брички в город и ее выезду из города, представлены визуально: «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой



ездят холостяки <...>» (Гоголь 1953: 7)³, причем выезд из города уравнивается с концом романа: «<...> и бричка, в которой ездят холостяки, которая так долго застоялась в городе, и так, может быть, надоела читателю, наконец выехала из ворот гостиницы» (227–228).

Приехав в губернский город, Чичиков, как мы знаем, сначала ездил по городу, а потом, имея целью купить у помещиков крестьян, умерших со времени последней ревизии, перенес свои визиты за город. В городе Чичиков, очерчивая окружность, совершает «маленький» путь, в то время как, объезжая помещиков, совершает путь «большой». «Сборный город», находящийся «не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц» (214), по словам Владислава Шаевича Кривоноса (2018: 42), представляет собой микрокосмос чичиковского пути. В своем экипаже Чичиков во время своего городского пути прокатился по «бесконечно широким улицам» и «отправился делать визиты всем городским сановникам» (12). На этом городском пути он отправился к губернатору, потом вице-губернатору, затем был у прокурора, председателя палаты, полицеймейстера, откупщика, начальника над казенными фабриками (13), чтобы по-

³ Все цитаты из романа «Мертвые души» приводятся по изданию (Гоголь 1953). В последующих примерах указываем только страницу.



том вернуться в исходную точку гостиницы, откуда выехал на своей бричке.

Следует добавить, что этот городской круг Чичиков описывает еще раз в десятой главе, когда, в отличие от первого радужного при знакомстве приема в первой главе, городские чиновники, которые раскрыли мошеннический «путь» Чичикова, отказываются его принимать. Чичиков тогда остановился перед губернаторским подъездом, и дальше совершает круг следующим образом: «к полицеймейстеру, к вице-губернатору, к почтмейстеру» (221), потом он бродил без цели по городу и возвратился к себе в гостиницу. Стоит заметить, что Чичиков после совершения первого и второго малого круга всегда возвращается в исходную точку, т.е. в центральное место города NN — в гостиницу.

После городских визитов его циклического пути следуют визиты к помещикам, т.е. центральная часть его пути и центральная часть романа. Эта поездка Чичикова выстраивается в строго последовательную шкалу и получает вид «целенаправленной стрелы», от–до, или от Манилова к Плюшкину (Фарино 1979: 617). Но поступательное движение при этом в известном смысле является одновременно и круговым, поскольку Чичиков после каждого визита неизменно возвращается в гостиницу. В городе путь Чичи-

кова пролегает по мостовой, в то время как за городом его бричка движется по мягкой земле, что подтверждает изменение почвы при совершении его «малого» и «большого» круга. Не случайным представляется замечание рассказчика о том, что, при выезде из города «мостовая кончилась» (229).

Чичиков очерчивает круг своих путешествий вполне осознанно, поскольку в трактире (IV глава) спрашивает трактирщика, «какие в округности находятся у них помещики» (64, курсив мой. — Я. В.). Саму окружающую среду он понимает как круг, замкнутую кривую⁴. На своем загородном пути Чичиков посещает Манилова, собирается к Собакевичу, но, сбившись с дороги, заезжает к Коробочке, потом к Ноздреву, а затем оказывается у Собакевича и Плюшкина, чтобы, наконец, вернуться в гостиницу. Эта траектория движения Чичикова является не линейной, направленной в бесконечную даль, а циклической, поскольку герой возвращается в исходную точку — в город, из которого он выехал.



⁴ Круг вообще играет значительную роль в гоголевской поэме. См., напр., описания человеческого лица: «полные и круглые лица», «закругленные лица», «овал лица округлился», «круглый подбородок», «овально-круглившееся личико». И предметы нередко являются круглыми: «круглые окошечки», дело «было кругло», «спицы в колесах смешались в один гладкий круг» и т.п.

Наряду с передвижениями по городу и за его пределами, к помещикам, возникает и тема его жизненного, биографического пути, который описывается в последней главе романа. По словам Михаила Вайскопфа (Вайскопф 2003: 206), Чичиков проделывает «очистительный путь», перемещаясь по дороге жизни. В описании жизненного пути героя находятся не линейность и простота движения, но препятствия, осложняющие путь героя («трудна была его дорога», 239; «самый трудный порог, через который перешел он», 241 и т.п.). В этом и состоит затрудненность пути героя, поскольку тот движется как по конкретному пути, так и по пути жизни, а также по пути добра и зла. Трудный путь Чичикова-приобретателя уходит корнями в его детство, образуя инверсивное движение, или же обратную каузальность, от «трудной» жизни мнимого херсонского помещика до ребенка и школьника, т.е. от жизни взрослого к жизни ребенка. В романе речь идет как о пути жизни Чичикова, так и о символическом пути человеческой души (Кривонос 2018: 64). Семиотика пути подразумевает прямые и кривые пути, возвышаясь до абстрактных дорог жизни:

Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги (219).

Ю.М. Лотман отметил, что стремление к циклизации отчетливо проявляется не только в данном романе, но и в прозе Гоголя в целом (Лотман 1988). Надо иметь в виду, что композиция поэмы «Мертвые души» представляет собой кольцо («кривое колесо»), которое повествовательно замыкается на самом себе. Повествователь держит нити повествовательной последовательности, осознанно переплетая и связывая повествовательный путь в круг поэмы. В девятой главе говорится о первой главе, в восьмой также рассказывается о том, что «мы видели в первой главе» (162). Таким образом, само повествование возвращается к исходной точке и замыкается.

К семиотике передвижения надо причислить разного рода описания пути и дороги «без конца»: «Какое странное, и манящее,

и несущее, и чудесное в слове: дорога! И как чудна она сама, эта дорога...» (231). «Старый роман о путешествии автор “Мертвых душ” переиначил в плане романтического динамизма, углубив метафизическую символику пути» (Вайскопф 2003: 208), тем более что самому автору с его героем нужно проходить пути и дороги «вдвоем рука в руку» (257). В этих разных пониманиях пути-дороги раскрываются очень наглядные контрасты: высокое/низкое, небесное/земное⁵. Круг, описываемый бричкой и обрамляющий начало и конец большого круга, выделяется и как круг по вертикали, поскольку бричка выехала «из-под ворот гостиницы» (21), а потом «опустилась как будто в яму, в ворота гостиницы» (136). Локализация гостиницы — это не только отмеченное горизонтально место города NN, но и «подземное» царство, причем сама поездка к помещикам отвечает, наоборот, надземному полету (Фарино 1979: 613). Если надежным и при этом «подземным» местом является гостиница в незнакомом городе, локализованном «недалеко от обеих столиц», то мир имений помещиков, которых навещает Чичиков «получает вид некоего безразмерного мира» (Фарино 1979: 615). Поэтому Чичиков в ходе своего путешествия теряется, сбивается с дороги, путается. Этой неопределенности пути и места соответствует неопределенность погоды (см. «день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета»: 23) и даже неопределенность в описании внешности самого героя («ни слишком толст, ни слишком тонок»: 7), а также других персонажей («люди так себе, ни то, ни сё»: 24).

Путь Чичикова продолжается, описывая окружность, поскольку за городом делает разные крюки (попадает не туда, возвращается, едет направо) (см. Фарино 1979: 621). Упомянутая безграничность противостоит идее земного бытия, отгороженности пространства (Гольденберг 2012: 53). С одной стороны, описывается конкретная бричка и путь Чичикова по городу и за городом, а, с другой стороны — его отвлеченный путь. Земное отечество, земной путь отождествляется с небесным (см. Вайскопф 2003: 215).

⁵ Об амбивалентности пространства в «Мертвых душах» см.: (Лотман 1988).

Здесь очень наглядно контрастируют высокие и низкие смыслы: дорога — земной путь. Бричка движется по пустынным улицам, а потом следует обращение к Руси (229). Русь в конце чичиковского пути предстает высокой и далекой, вслед за чем следует приземленное обращение Чичикова Селифану: «Держи, держи, дурак!» (230). Возвышенное и отвлеченное сменяется земным. Высокое слово «Русь», с одной стороны, сопоставляется с конкретной дорогой и словом «гусь» («Гусь ты! как ты едешь?»: 257), которое Чичиков говорит Селифану, чтобы не сбились с дороги, и которое рифмуется с ним. Высокое сменяется низким подобно тому, как одна дорога (конкретная, земная) сменяется другой (небесной, возвышенной), и эти пути-дороги перекликаются между собой. В конкретном пути прочитывается как устремление вверх, полет в небеса птицы-тройки, так и спуск в яму, в грязь: «пыль по дороге» (Чичиков «шлепнулся в грязь», «барахтался в грязи» и т.п.).

Сама тройка лошадей двойственна. Запряженные кони являются конкретными и отвлеченными (птица-тройка)⁶, превращающими путь из горизонтального, земного в вертикальный, небесный. М. Вайскопф писал, что «“открытую пустынность”, невыразительность, бесконечность русских равнин <Гоголь> отождествил с неоформленностью, неявностью платоновского царства идей, куда возносится в “Федре” колесница души» (Вайскопф 2003: 228). В романе происходит смешение высокого и низкого планов, о чем пишет Вайскопф в книге «Сюжет Гоголя». В «Федре» колесницы богов «беспрепятственно поднимаются по небесному хребту, созерцая то, что за пределами неба» (Вайскопф 1993: 401). Точно так и простая бричка Чичикова, поднявшаяся до птицы-тройки, рисует путь от земных равнин до небесной высоты. Небесное и земное переплетаются друг с другом, поскольку дорога, по словам Аркадия Гольденберга, становится пространственной формой существования героя-плута (Гольденберг 2012: 127). В этом смыс-

⁶ Можно добавить, что и сам Чичиков уподобляется лошади. Его надо «припрячь»: «Итак, припряжем подлеца!» (233). Сам он «летит», подобно своим лошадям, своим путем (биографическим и конкретным по городу NN и нанося визиты помещикам).

ле можно говорить, что именно дорога воссоединяет два мира: вертикальное движение брички вверх и рождение птицы-тройки. В симметрии спуска и полета Вайскопф находит «семиотический отголосок гностической идеи спасения» (Вайскопф 1993: 422). Таким образом, жизненный путь Чичикова (наряду с горизонтальным движением по городу и за городом) рисует конкретный биографический путь Чичикова-приобретателя и метафорический путь спасения его души⁷. Пребывающий в постоянном движении главный герой, которого можно назвать «героем дороги» (Гольденберг 2012: 138), направляется и разными путями, так как «спасение достигается в семантизированном и телеологизированном» (Вайскопф 1993: 61) круговом движении героя.

В романе предстает мир не столько непрерывного движения, сколько вращения. Это постоянные повороты, без которых невозможно замкнуть круг путешествий. Чичиковская бричка движется всегда направо. Маниловка находится «направо», как сказал мужик; в третьей главе Селифан поворотил направо; девчонка рукой показывает, что им надо поехать направо; Чичиков кричит на Селифана, указывая ему дорогу: «Сворачивай, ворона, направо!» (93). Если бричка движется только направо, ей надо замкнуть круг и вернуться в исходное место, что, на самом деле, и происходит. Андрей Белый указал на постоянные повороты чичиковского пути к помещикам, что соответствует схеме «кривого пути» (Белый 1934: 96). Выражается это в замысле и его осуществлении, когда Чичиков ехал в Заманиловку, но попал в Маниловку, ехал к Собакевичу, попал к Коробочке, снова направился к Собакевичу, но попал в трактир и к Ноздреву.

Путь закругляет композицию романа, путь определяет движение героя внутри города (по мостовой), вне города (мягкая земля), затем путь превращается в метафорический путь жизни героя и путь его приключений, благодаря чему оправдывается название поэмы: «Похождения Чичикова». Чичиков уподобляется европей-

⁷ Исследователи не раз сравнивали Чичикова с апостолом Павлом. См. напр., «Архетипы апостола и антихриста в поэме» в книге Аркадия Хаимовича Гольденберга «Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя» (Гольденберг 2012: 134–145).

скому пиккаро, биография которого раскрывается не в начале, а в конце повествования, о чем Таня Попович писала в своей книге «Стратегии повествования» (Попович 2011: 73). Сама поездка Чичикова построена по схеме авантюрного романа (Фарино 1979: 622). Запряженная в бричку тройка везет главного героя и по России, и по предпринимательским его делам, совершая траекторию движения то туда, то сюда, т.е. всегда не туда, куда надо. А. Белый указывает на «боковой ход» тройки, который обусловило «кривое колесо» чичиковского пути (Белый 1934: 95). Своим (кривым) предпринимательством Чичиков прочерчивает кривой путь, которому соответствуют повороты пути (там же). При этом даже жесты Чичикова не прямые, а изогнутые (кривые). Он раскланивается «по обыкновению своему», *несколько набок* и таким образом он кривой, что корреспондирует и с его «непрямой» деятельностью.

Но можно ли сказать, что только Чичиков пребывает в постоянном движении? Представляется, что в романе, никогда не останавливаясь, находится в постоянном движении именно *мир*. Когда Чичиков заснул, он практически застыл во времени и пространстве, а его бричка продолжает двигаться: «Проснулся: пять станций убежало назад» (211). По словам Кривоноса, исследовавшего разные аспекты образа мира в романе, герой движется в бричке, но сама бричка не движется, а движется фон и меняются декорации (Кривонос 2018: 58). На самом деле, Чичиков осваивает пространство бричкой, но выходит, что бричка как бы стоит на месте, и меняется только вид пройденного пути. Эмблемой неподвижного мира служит колесо брички Чичикова, поскольку колесом невозможно измерить расстояния (до Москвы, наверное, доедет, до Казани — не доедет, как говорят мужики в начале повествования)⁸.

⁸ Вращающийся мир раскрывается на выставке «Птица-тройка и ее пассажиры» в музее Анатолия Зверева в Москве, которая проходила в 2019 г. Бричка Чичикова на упомянутой выставке стояла на месте, в то время как вокруг нее двигался помещичий мир. Это показывала скульптура лошадей из металла и дерева Вадима Космачева. Металлические кони выскакивают из стены и застывают, в то время как на экране мир вращается.

* * *

Мотив пути в романе перекликается с мотивом еды. Последний сопровождает главного героя на всем протяжении его пути и при этом подтверждает противопоставленность высокого и низкого, отвлеченного и конкретного, чтобы в конечном итоге вслед за траекторией движения героя замкнуть круг. Даже описания персонажей нередко представлены в пищевом коде: лицо наподобие яйца, лицо как огурчик, как тыква, жена Собакевича понеслась как плавный гусь в столовую, руки Феодулии Ивановны вымыты огуречным рассолом и т.п. Еда в романе служит подтверждением вращательного движения главного героя, который представляет собой «кру-глоту» (Белый 1934: 91). Физическое описание героя отвечает «кру-глоту» и «полноте», «всему, что ни есть» (там же): «полное лицо», «полный живот», «круглый подбородок». Своим передвижением, как мы видели, герой очерчивает окружность, а, по словам Фарино, герой является «замыкающим звеном», так как имел обыкновение складывать все в свой ларчик (Фарино 1979: 622).

Знакомство Чичикова с городом совершается посредством пищи. По приезде в город, кроме чемодана, Селифан и Петрушка вынесли из брочки и внесли в гостиницу его вещи, раскрывающие все признаки путешественника: небольшой ларчик, сапожные колодки и *жареную курицу* (9, курсив мой. — Я. В.). Почему тут появилась жареная курица, завернутая в синюю бумагу, мы не знаем, тем более что, приехав в гостиницу, Чичиков ее не съел, а велел трактирщику подать себе обед⁹. Ему подали «разные обычные в трактирах блюда» (10), среди которых была и жареная пулярка. Блюда были разогретыми или просто холодными, хотя казались довольно разнообразными и обильными. Ему подали:

щи со слоеным пирожком, нарочно сберегаемым для проезжающих в течение нескольких недель, мозги с горошком, сосиски с капустой, пулярку жареную, огурец соленый и вечный слоеный сладкий пирожок, всегда готовый к услугам (10).

⁹ А.И. Иваницкий полагает, что жареная курица, завернутая в синюю бумагу ничего общего с пищей не имеет, а является намеком на Наполеона (Napoleon, *Napouleon*; *poule* — ‘курица’), одетого в синий мундир французской гвардии (Иваницкий 2013).

Еда в гостинице описывается как типичная, какой является и сама гостиница («те же стены», «тот же закопченный потолок», «та же копченая люстра», «те же картины», 10, курсив мой. — Я. В.). Чичиков подготовился к дороге, и она начинается с еды, причем у него, как мы видели, с собой была и жареная курица, которую он «внес» не в рот и желудок, а только в гостиницу. Круг, описываемый Чичиковым в городе, который мы определили как малый путь (посещение городских чиновников), соответствует и гастрономическому пути главного героя. Чичиков был на вечеринке у губернатора, потом, на другой день, «отправился на обед и вечер к полицеймейстеру» (17), затем провел вечер у председателя палаты, потом был на вечере у вице-губернатора, «на большом обеде у откупщика, на большом обеде у прокурора, который, впрочем, стоил большого; на закуске после обедни, данной городским главою, которая тоже стоила обеда» (18). Этот быстро описываемый путь рисует малый, городской круг, понимающийся и как круг еды.



И все-таки настоящая еда и угощение возникают при посещении Чичиковым помещиков за городом, и это уже более широкий круг. Еда на протяжении всего путешествия меняется зигзагообразно: женская/мужская еда и изобилие/скудость, начиная с бесе-

ды (пустой еды) у Манилова и заканчивая такой же пустой едой у Плюшкина. В своей статье «Что едят помещики в “Мертвых душах” Н.В. Гоголя» Андрей Михайлович Ранчин в гастрономическом плане выделяет пары персонажей: Манилов/Плюшкин, с одной стороны, и Коробочка/Собакевич, с другой. Манилов — первый, кого навещает Чичиков. Вместе с Маниловым, его женой, их детьми и учителем герой сел за обеденный стол, но при этом описывается больше разговор, чем еда: «<м>еню не детализировано, вкушание гостем не описано» (Ранчин 2011: 335). Еда и ее вкус описываются у Коробочки, к которой Чичиков попал случайно. Утром она угощает Павла Ивановича закуской, состоящей из пирога с яйцом и блинчиков. Ему все нравится, и он с аппетитом ест вкусные «женские» блюда:

на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, прыглы, блины, лепёшки со всякими припёками: припёкой с лучком, припёкой с маком, припёкой с творогом, припёкой со сняточками, и нивесть чего не было (59).

Следует обратить внимание на диминутивные конструкции, как и на перечень огромного количества всего, находящегося на столе¹⁰.

После Коробочки Чичиков решил остановиться в трактире, чтобы дать отдохнуть лошадям и самому «закусить и подкрепиться» (63). Там он заказал поросенка с хреном и сметаной (64). Тут следует добавить, что автор «завидует аппетиту и желудку такого рода людей» (63). Если у Коробочки Чичиков ел грибки, пирожки, скородумки, шанишки и прочее, то есть, разнообразно и много, то в трактире отведал лишь поросенка. После трактира Чичиков отправился к Ноздреву, для которого обед не представлял главное в жизни («кое-что и пригорело, кое-что и вовсе не сварилось», 78). Сам Ноздрев — «лжегурман», по словам Ранчина (Ранчин 2011: 341), и его гостеприимство состоит больше из слов, чем угощений. Перед обедом они только закусили балыком. Следует обильная еда у Собакевича. Кроме богатого стола, разговоров о еде, сама хо-

¹⁰ Диминутивные названия пищи у Коробочки похожи на «женские» блюда в «Тарасе Бульбе». Тарас Бульба отказывается от «женской» пищи: «Не нужно пампушек, медовников, маковников и других пундиков» (Гоголь 1952: 33).

зяйка понеслась в столовую «как плавный гусь» (101), так что все разворачивается вокруг еды. Выделяются щи и подробно описанная *няня*: «блюдо, которое подается к щам и состоит из бараньего желудка, начиненного гречневой кашей, мозгом и ножками» (101). Стол у Собакевича представляет собой вершину гастрономических изыществ, а сам хозяин произносит целую речь о еде. Обращаясь к жене «душа», Собакевич говорит о теле, точнее о центральной его части — желудке, и о том, что «гадостей» наподобие лягушек или устриц не станет есть. «У меня когда свинина — всю свинью давай на стол, баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся! Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует» (102)¹¹. Собакевич является, по словам Ранчина, «чревугодником», «гурманом», и «патриотом в еде» (Ранчин 2011: 337). В поедании туши целиком Собакевич уподобляется Тарасу Бульбе, который ест много, благодаря чему он силен (см. Войводиц 2011: 360). Способность к поглощению животного целиком и в огромных количествах является чертой эпической героики (Ранчин 2011: 341). Подобно Тарасу Бульбе для Собакевича, чем больше съест, тем лучше, что является своеобразным «пиршественным максимализмом» (Манн 1996: 122). Этот максимализм, далекий от какой-либо эстетизации, Василий Гиппиус определяет как низкий круг питания, уподобляющийся лишь «процессу насыщения» (Гиппиус 1924: 159). Если мотив еды рассматривать зигзагообразно, как мы уже указывали, то возникает противопоставление — грубо-насыщающийся Собакевич и деликатно-насыщающийся Манилов (там же: 160). При этом надо добавить, что Чичиков, как герой, любящий комфорт, уют и хорошую еду, в молодости соблюдал строгий пост. Поэтому еда, почти обжорство в гостях у Собакевича, как и остальные пиршества главного героя у других помещиков, представляют, таким же образом, как и путь, своеобразные контрасты — динамику сменяющихся друг друга воздержания от еды и обжорства.

¹¹ Надо добавить, что Собакевич съел осетра целиком во время обеда у полицеймейстера, что также вписывается в его гастрономическую «целостность».

У Плюшкина, последнего из помещиков, Чичиков ничего не ел и не пил. Плюшкин не угощает его, и Чичиков обрадовался, что «у Собакевича перехватил ватрушку да ломоть бараньего бока» (128). Плюшкин только говорит об угощении, о самоваре и сухаре из кулича, но гость у него ничего не ест. Если Ноздрев был «лжегурманом», то Плюшкина можно назвать «лжехлебосолом». В то время, как сам Плюшкин не угощает гостя, сам он постоянно что-то жует. Ранчин пишет (Ранчин 2011: 336), что Плюшкин «единственный из помещиков, который “не ест”, но которого “едят”, “съедают” собственные пороки», а своей мимикой он ест «пустую пищу». Однако Плюшкин все-таки обедает: после отъезда Чичикова Плюшкин поел щей с кашей (35). Этот странный, «последний» из помещиков Плюшкин живет своей одинокой жизнью, которая «дала сытную пищу скупости, которая, как известно, имеет волчий голод и чем более пожирает, тем становится ненасытнее» (123). Замыкая свой круг, Чичиков возвращается в гостиницу, где велит подать себе «самый легкий ужин, состоявший только в поросенке» (137). Гастрономическое путешествие здесь закругляется и этим замыкается его «внешний» круг. Посещением последнего из помещиков и возвращением в гостиницу Чичиков завершил цикл путешествия и еды во втором, большом круге.



Круг еды, таким образом, возвращается в город — исходную точку, откуда Чичиков начинает свое путешествие и гастрономический путь. В городе надо было официально подтвердить купчую крепость и как следует перекусить. В начале романа городские чиновники приглашали Чичикова на обед, и Чичиков всех навещал, но в конце, когда покупка Чичикова была официально подтверждена, надо было закусить снова. Закуска превращается в настоящее пиршество. Председатель палаты сказал, что полицеймейстер готовит обед для всех, поскольку он настоящий «чудотворец» (154). Стоило полицеймейстеру только мигнуть, как перед гостями развернулся богатый стол:

появилась на столе белуга, осетры, семга, икра паюсная, икра свежепросольная, селедки, севрюжки, сыры, копченые языки и балыки, это всё было со стороны рыбного ряда. Потом появились прибавления с хозяйской стороны, изделия кухни: пирог с головизною, куда вошли хрящ и щеки девятипудового осетра, другой пирог с груздями, пряженцы, масляницы, взваренцы (155).

Богатый стол развернулся, как в сказке «Скатерть, развернись!», и этим завершается процесс покупки мертвых душ. Снова акцентировано противопоставление тела и души: покупка «душ» заканчивается едой, и едой же замыкается чичиковский путь, который начинается в городе и в городе заканчивается. Следует еще и бал у губернатора, где стол описывается карикатурно, но Чичиков, не дождавшись конца ужина, уезжает.

Вспомним, что Чичиков приезжает в губернский город и из брички выносит жареную курицу, завернутую в бумагу. В конце своего пути и при возвращении в город, он покидает званый ужин, не дождавшись его окончания.

* * *

Перефразируя Лотмана (2005), можно сказать, что в описаниях семиосферы, как особого знакового пространства, видны единственно возможные семиотические процессы, которые в данном романе замыкают круг. Это заставляет нас рассматривать семиотическую систему пути-дороги-еды в мире «Мертвых душ» не только в аспекте конкретного и непосредственного их описания, но и в композиции, т.е. в «сфере» самой поэмы.

Чичиков начинает свой путь приездом в губернский город и заканчивает его, уезжая из города. Гастрономический путь он начинает с типичной еды в гостинице и несъеденной жареной курицы, а заканчивает уходом с ужина у полицеймейстера, где еда почти не описывается, и где герой ничего не ел. Путь еды, подобно пути-дороге, и жизненный путь Чичикова очерчивают круг. Колесо в начале романа, метонимически рисуящее бричку, везущую Чичикова, уподобляется круглому, «полному» животу нашего героя: покупая «ничто», он осуществляет свой путь. Таким образом и полный, круглый живот, как центральная часть тела главного героя, и его путешествие к городским чиновникам и загородным помещикам очертили полный круг романа.

Литература

- Белый 1934 — *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.-Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934.
- Вайскопф 1993 — *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М.: Радикс, 1993.
- Вайскопф 2003 — *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. Работы 1978–2003 годов. М.: НЛЮ, 2003.
- Видуگیرите 2019 — *Видуگیرите И.* Гоголь и географическое воображение романтизма. М.: НЛЮ, 2019.
- Войводич 2011 — *Войводич Я.* Мясо и мясные блюда (на примере русской литературы XIX века) // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда / под ред. Н. Злыдневой. СПб: Алетей, 2011. С. 346–364.
- Гиппиус 1924 — *Гиппиус В.* Гоголь. Л.: Издательство «Мысль», 1924.
- Гоголь 1952 — *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 2. Миргород. М.: ГИХЛ, 1952.
- Гоголь 1953 — *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1953.
- Гольденберг 2012 — *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Монография. М.: Флинта, Наука, 2012.
- Иваницкий 2013 — *Иваницкий А.И.* О «Тайне мертвых душ», или Как не сломать ключ метода в замке текста // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 173–185. Режим доступа <https://voplit.ru/article/o-tajne-mertvyh-dush-ili-kak-ne-sloamat-klyuch-metoda-v-zamke-teksta/>. 23.02.2023.

- Кривонос 2018 — *Кривонос В.Ш.* «Мертвые души» Гоголя. Пространство смысла. М.: Флинта, 2018.
- Лотман 1988 — *Лотман Ю.М.* Художественное пространство Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. Режим доступа <http://www.philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm>. 23.02.2023.
- Лотман 2005 — *Лотман Ю.М.* К проблеме пространственной семиотики // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб: Искусство-СПБ, 2005. С. 442–445.
- Манн 1996 — *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: «Coda», 1996.
- Ожегов, Шведова 2007 — *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: РАН, Институт русского языка им. В.В. Виноградова, 2007.
- Поповић 2011 — *Поповић Т.* Стратегије приповедања. Београд: Службени гласник, 2011.
- Ранчин 2011 — *Ранчин А.М.* Что едят помещики в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда / под ред. Н. Злыдневой. СПб: Алетейя, 2011. С. 335–345.
- Фарино 1979 — *Фарино Е.* Структура поездки Чичикова // *Russian Literature VII*, 1979. 611–624.

Jasmina Vojvodić
(Zagreb)

**SEMIOTICS
OF CHICHIKOV'S WAY**

ABSTRACT:

The text deals with the semiotics of the path and the road in the novel world of “Dead Souls”. Particular attention is paid to the different levels of the movement of the protagonist Pavel Ivanovich Chichikov. His first, small path (visiting city officials), his long path (visiting suburban landowners), the narrative path, as well as Chichikov’s life path and the path of Rus’-bird-troika are considered. The circle of movement also includes the gastronomic path of the protagonist, which corresponds to his small and large circles.

KEYWORDS: semiotics, Gogol, “Dead Souls”, path, road, Chichikov, circle.

NOTE ON THE AUTHOR:

Jasmina Vojvodić, Doctor of Philology, professor of Department of Russian Literature of Department of East Slavic languages and literatures, Faculty of Philosophy, University of Zagreb (Croatia).

E-mail: jvojvodi@ffzg.hr

ORCID: 0000-0001-8740-3934

РЕЗЮМЕ:

В тексте идет речь о семиотике пути-дороги в романном мире «Мертвых душ». Особое внимание уделяется разным уровням движения главного героя Павла Ивановича Чичикова. Рассматривается его первый, малый путь (посещение городских чиновников), его большой путь (посещение загородных помещиков), повествовательный путь, жизненный путь Чичикова и путь Руси — птицы-тройки. В круг движения входит и гастрономический путь главного героя, который соответствует малому и большому кругам его пути.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: семиотика, Н.В. Гоголь, «Мертвые души», путь, дорога, Чичиков, круг.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ясмина Войводиц, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Отделения восточнославянских языков и литератур Философского факультета Университета Загреба (Хорватия).

E-mail: jvojvodi@ffzg.hr

ORCID: 0000-0001-8740-3934

Поэзия КАК САМОВОСПРОИЗВОДЯЩАЯ СИСТЕМА

В данной статье на основании модели автокоммуникации Ю.М. Лотмана будет проанализирован феномен поэтического вдохновения с точки зрения того, как сами поэты фиксируют это состояние в своих стихах, как бы инстинктивно прибегая к автокоммуникации и интроспекции. Таким образом, поэт одновременно выступает в двух ипостасях: 1) человека, испытывающего некоторое необычное физическое и психическое состояние; 2) собственно поэта-творца, фиксирующего это состояние в ритмико-звуковых формулах. Ср. у Б. Ахмадулиной: *Прозрели мои руки. А глаза — как руки, стали действенны и жадны. Обильные возникли голоса в моей гортани, высохшей от жажды по новым звукам*¹ (1960). В этом смысле рождающиеся языковые формулы являются своим же претекстом (недаром поэту кажется, что ему кто-то диктует), а его расшифровка исследователем обнаруживает психофизиологический подтекст этого текста. Предполагается, что как порождение, так и воспроизведение поэтических текстов подразумевает переход в иное психофизиологическое состояние, когда язык служит медиатором для выведения мыслей и переживаний из области подсознательного и бессознательного в проявленную словом область. В первую очередь, этому способствует ритмическая и звуковая организация поэзии, которая способна транслировать некоторую внутреннюю вибрацию поэта-творца в нелинейном, циклическом измерении времени. В стихотворном тексте сильна также и мнемо-

¹ Выделения в текстах мои. — Н. Ф.

ническая составляющая, которая способствует запоминанию через звук и ритм своих прошлых состояний. Обращение же к метафорам, метонимиям, гиперболом и другим фигурам семантического переноса дает возможность поэту найти адекватное выражение для «имагинативного», которое и есть во многом форма существования «бессознательного». В результате такого переноса осуществляется и биоэнергетическое воздействие: неслучайно стихотворения могут приобретать функцию молитвы или заговора как для самого создателя, так и для воспроизводящего звуко-ритмическую форму его создания.

В статье предполагается обсудить, как Б. Ахмадулина в своей поэзии описывает само состояние поэтического творения (поэтического вдохновения), с какими ощущениями и изменениями собственного организма она связывает появление творческого импульса, как она соотносит свои ощущения с теми, что зафиксированы ее поэтическими предшественниками и современниками.

Было проведено детальное исследование того, как поэты (от Пушкина и Жуковского до Ахмадулиной, Бродского и Лосева) вербализуют состояние поэтического вдохновения в стихотворных произведениях. Было выявлено, что состояние, в котором поэт порождает стиховые формы, чаще всего протекает болезненно и связано с ритмико-звуковыми ощущениями, которые он стремится зафиксировать. При проведении исследования мне очень помогла книга Якова Абрамовича Альтмана «Психофизиологический анализ поэтического вдохновения» (Альтман 1994), которая опирается на эссе Н.Я. Мандельштам «Моцарт и Сальери» (Мандельштам Н. 1993).

О роли соматического в художественном творчестве пишет также В.Н. Топоров в статье «О “психо-физиологическом” компоненте поэзии Мандельштама»:

Соматическое бытие, «душетелесная» жизнь выступает как то основание, которое — при широком подходе — составляет содержание важной, в значительной степени базовой, части поэтических текстов и сам «язык», это содержание описывающий. Следовательно, биофизическая органика в известной мере определяет, «преформирует» некий существенный пласт духовного творчества, и результаты этого творчества, тексты, хранят в себе отражение этих «органических» движений (Топоров 1995: 429).

Считается также, что артикуляция, напряжение органов речи, возникающее при воспроизведении текста, составляет физиологическую основу стихового восприятия: а именно, органы речи мышечно откликаются не только на интонационно-ритмические конструкции, но и на семантику произносимого. Как считают современные исследователи, «интонация <...> представляет собой неперебиваемый в знаки избыток внутренней речи, несущий в себе смысл высказывания, минуя языковые значения текста» (Польшикова 2002). Если учесть еще и энергию «внутреннего жеста», то оказывается, что в артикуляцию стиха вовлекается почти весь наш «телесный состав». Получается, что процесс написания стиха по своей сути оказывается перформативным, т.е. написанное оказывается свидетельством того, что, собственно, происходит в сознании и теле поэта. Классический пример представлен у А. Пушкина: *И мысли в голове волнуются в отваге, / И рифмы легкие навстречу им бегут, / И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, / Минута — и стихи свободно потекут.*

Суммируя наблюдения над текстами, можно выделить три группы ощущений. Первую из них можно назвать «Совокупность ощущений озноба», что включает в себя:

- ▶ холод, озноб;
- ▶ страх;
- ▶ дрожь, пробегающую по коже, или трепет;
- ▶ ощущение пронзающего острого предмета;
- ▶ колючий ток в руке;
- ▶ автономность пишущей или рисующей руки;
- ▶ волосы встают дыбом;
- ▶ безумный крик или спазм гортани.

Сумма этих ощущений в полноте представлена у В. Набокова в поэме «Бледное пламя. Поэма в четырех песнях» (1962), где он транслирует это состояние на английском (Перевод с английского Сергея Ильина и Александры Глебовской), оно в переводе звучит так:

*Теперь скажу... Гораздо лучше мыла
То ощущение ледяного пыла,
Которым жив поэт. Как слов стеченье,
Внезапный образ, холод вдохновенья
По коже трепетом тройным скользнет —
Так дыбом волосы.*

Второй тип состояния может быть описан как «Совокупность ощущений жара» со следующими симптомами:

- ▶ жар или лихорадка;
- ▶ горящие уста;
- ▶ пот, слезы;
- ▶ раскачивание, колыхание;
- ▶ выход за пределы тела и деперсонализация;
- ▶ разговор с самим собой.

Примером этого состояния могут служить строки Марины Цветаевой из стихотворения «В черном небе слова начертаны...» (1918), в звуковом составе проявлена анаграмма фамилии Пушкина:

*В поте — пишуций, в поте — пашущий!
Нам знакомо иное рвение:
Легкий огонь, над кудрями пляшущий, —
Дуновение вдохновения!*

В этих же строках есть цитата из стихотворения Ап. Майкова «Вдохновенье — дуновенье...» (1889), где возникает семя, брошенное в «хаос».

Третья совокупность ощущений может быть суммирована как «Синестезия и холотропные состояния». Она включает в себя:

- ▶ ощущение светлого струения;
- ▶ ощущения, которые квалифицируются как «ни звук и ни цвет» или «меньше, чем звук»;
- ▶ «звонко-звучную тишину»;
- ▶ звук звоночков или колокольчиков в голове, соответствующий рифме;
- ▶ ритмическое стремление, которое может быть «громче сердечного стука»;

- ▶ музыкальное звучание;
- ▶ совместную рецепцию звуков, красок, запахов.

Так, в «Последнем стихотворении» А. Ахматова по контрасту с явными синестетическими образами М. Волошина (в стихотворении «Рождение стиха» (1904) — *О, запах цветков, доходящий до крика!*) и В. Брюсова (*Фиолетовые руки / На эмалевой стене / Полусонно чертят звуки / В звонко-звучной тишине* в стихотворении «Творчество» (1895)) пишет о том, что то, что пробуждает ее поэтический дар, это «не звук и не цвет», а что-то движущееся и ускользающее из рук:

*А вот еще: тайное бродит вокруг —
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, —
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.*

Все эти три комплекса ощущений, во-первых, передают душевное состояние такой высокой степени интенсивности, что создается иллюзия, что они есть действие в человеке и через человека внешних духовных сил (злых или добрых). С грамматической точки зрения это выражается в том, что все эти ощущения становятся непосредственными субъектами действия или состояния, т.е. происходит трансформация в сфере семантических и синтаксических актантов, приводящая к образованию метафорических переносов.

С точки зрения всего сказанного интересно зарождение понимания своего поэтического дара и у молодой Б. Ахмадулиной в стихотворении «Это я...» (1950). На фоне уже знакомого нам ощущения «холода» и трепетной «дрожи» появляется необычное определение своих звуковых переживаний (*слышу нечто, что меньше, чем звук*), а по своей сути это «переключка» вещей и души, причем общий тон тоже «фиолетов», как у Брюсова:

*С непригожим голубеньким ликом,
еле выпростав тело из мук,
это я в предвкушенье великом
слышу нечто, что меньше, чем звук.*

*Лишь потом оценю я привычку
слушать вечную, точно прибой,
безымянных вещей переключку
с именующей вещи душой.*

<...>

*Это я — мой наряд фиолетов,
я надменна, юна и толста,
но к предсмертной улыбке поэтов
я уже приучила уста.*

***Словно дрожь между сердцем и сердцем,
есть меж словом и словом игра.***

<...>

*Я люблю эту мету несходства,
и, за дальней добычей спеша,
**юной гончей мой почерк несетя,
вот настиг — и озябла душа.***

В отличие от Ахматовой, здесь всплывает пушкинское ощущение «гончего почерка», теперь уже даже отделенного от самой руки, нагоняющего словесную «добычу». В то же время в данном стихотворении присутствуют строки, в которых отражено ощущение несвободы в области шеи и стремление освободиться от сковывающих ее уз: *Я измучила упряжью шею, / Как другие плетут письма — / я не знаю, нет сил, не умею, / не могу, отпустите меня* («Это я...»). Это ощущение в более поздних стихотворениях поэтессы связывается с целым соматическим комплексом — *горла, гортани* и возникающего в них *голоса*, избавляющего поэтессу от *немоты* и активизирующего ощущения *губ*. Исследование этих контекстов сближает нашу работу с исчерпывающим анализом слов-соматизмов в книге В.К. Харченко и Д.М. Плужниковой «Лингвосоматика. Обозначение частей тела в поэзии Беллы Ахмадулиной» (Харченко, Плужникова 2015). Еще ранее в своей статье «Творческий процесс в зеркале соматизмов Беллы Ахмадулиной» (Плужникова 2013) Д.М. Плужникова особо выделяет такие слова-соматизмы, как *рука, локоть, горло, гортань, кожа, шея*, которые напрямую связаны с фиксацией творческого процесса. Мы же хотим особо подчеркнуть, что почти все эти фикса-

ции у Б. Ахмадулиной отражают болезненную чувствительность протекания процесса рождения поэтической материи. При этом особое внимание у Ахмадулиной уделяется *горлу и гортани*, где рождается слово (*иссохло в горле слово; Измучена гортань кровотечением речи*), освобождая поэтессу от мучительной немоты (*Звук немоты, железный и корявый / терзает горло ссадиной кровавой, / заговорю — обагрю платок — «Слово»*), а также смежной с ними *шее*, которая упоминается в самом раннем стихотворении. Приведем еще несколько контекстов, обращая внимание на вовлеченность других частей тела и на перформативность отраженных процессов:

в стихотворении «Сентябрь» (1960), где проявляют себя также *глаза и руки*:

*Прозрели мои руки. А глаза —
как руки, стали действенны и жадны.
Обильные возникли голоса
в моей гортани, высохшей от жажды*

*по новым звукам. Эту суть свою
впервые я осознаю на воле.
Вот так стоишь ты. Так и я стою —
звучащая, открытая для боли...*

в поэме «Моя родословная» (1963), где задействованы *легкие* и ощущается *ожог губ*:

*Еще не знает речи голос мой,
еще не сбылся в легких вздох голодный
<...>
И в их великий и всемирный рёв,
захлёбом насыщая древний голод,
гортань прорезав чистым остриём,
вонзился мой, ожегший губы голос!*

Отметим, что неприятные ощущения комка в *гортани* и *горле*, *кляпа во рту*, а также связанное с ними «кровотечение речи», представленное в процитированных ранее контекстах, вербализу-

ются не только по отношению к «Я»-субъекту, но и при обращении к другим поэтам — прежде всего к Цветаевой и Мандельштаму. А именно, в стихотворении «Памяти Осипа Мандельштама» (1967) Ахмадулина так представляет «хрупкий силуэт» и незащищенность поэта:

*Гортань, затеявшая речь
неслыханную, — так открыта.
Довольно, чтоб ее пресечь,
и меньшего усердья быта.*

*Ему — особенный почет,
двойное злорадство неба:
певец, снабженный кляпом в рот,
и лакомка, лишенный хлеба.*

Что касается Цветаевой, то мотив «задыхания», «невозможности высказаться», «затрудненности речи» передается Ахмадулиной не только на лексическом уровне, но и на уровне словообразования и синтаксиса, а также пунктуации. Особо показательно много раз анализируемое в работах исследователей, в частности, И.Б. Ничипоровым (Ничипоров электронный ресурс) стихотворение «Уроки музыки» (1964), посвященное этой великой поэтессе («Люблю, Марина, что тебя, как всех...»). Ахмадулина, следуя поэтической манере М. Цветаевой «перераспределять роль аффиксов и корней», в том числе и путем разрыва слова и семантизации его частей с использованием присущих только ей дефисов-тире, в своем тексте делает название ноты ДО и предлог-приставку ДО единофункциональными в структуре всего стихотворения. Ср.:

*Но твоего сиротства перевес
решает дело. Что рояль? Он узник
безгласности, покуда в до диез
мизинец свой не окунет союзник.*

*А ты — одна. Тебе — подмоги нет.
И музыке трудна твоя наука —
не утруждая ранящий предмет,
открыть в себе кровотеченье звука.*

*Марина, до! До — детства, до — судьбы,
до — ре, до — речи, до — всего, что после,
равно, как вместе мы склоняли лбы
в той общедетской предрояльной позе...*

Очевидно, что в тексте рождаются семантические переходы, подобные музыкальным, от ДО ДИЕЗА до ДО-РЕЧИ через ДО-РЕ, и параллельно реализуется генитивная метафора «кровотечение звука», которая в последующих стихах Ахмадулиной превращается в более обобщенную метафору «кровотечение речи»: *Измучена гортань кровотечением речи, / но весел мой прыжок из темноты кулис* («Взойти на сцену», 1973).

Это «кровотечение речи» создает «заикание-задыхание», общее для обеих поэтесс, и оно воплощается в тексте Ахмадулиной в разрывах, создаваемых тире и анжамбеманами, так характерными для самой Цветаевой. Ср.:

*озябшею гортанью
не говорю: тебя — как свет! как снег! —
усильем шеи, будто лед глотаю,
старюсь вымолвить: тебя, как всех,
учили музыке.*

Подобный иконический эффект можно обнаружить в «Поэме воздуха» (1927) самой Цветаевой, в которой поэтическое творчество описывается как «межпространственный перелет». Поэтесса, особым образом расставляя слова, показывает, как она не в силах справиться с ритмом «дыхания» в стихе: она сравнивает себя с «летчиком», погибающим без воздуха в разряженном пространстве, или рыбой, вынутой из воды. «Дыхание» задается в стихе паузами (перерывами в звучании): концы строк означают большую паузу, знаки препинания (, - : !) внутри строк — менее продолжительную остановку звучания:

Паузами: пересадками
С местного в межпространственный
Паузами, полуостановками
Сердца, когда от легкого —

Ох! — *полуостановками*
Вздоха — *мытарства рыбного*
Паузами, перерубами
Пульса, — *невнятно сказано:*
Паузами — *ложь, раз*
спазмами
Вздоха.

«Поэма воздуха» интересна не только особой зрительной расстановкой знаков препинания, но и тем, что границы строк как бы разбивают грамматические связи внутри стиха (*полуостановками / Сердца, полуостановками / Вздоха, мытарства рыбного / Паузами, перерубами / Пульса, спазмами / Вздоха*), создавая несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе. У Цветаевой, как мы видим, такой стиховой перенос собственно и создает «задыхание», о котором сообщается в словах, в самой ритмической структуре стиха. При этом, если мы посмотрим на вертикальные ряды в стихе, то увидим те же смысловые параллели, но уже как бы без нарушения связей: *Паузами Сердца, Вздоха Паузами, Пульса Паузами*, а слово *паузами* по смыслу и по своей звуковой оболочке отражается в слове *спазмами* (здесь спазм: ‘резкое сжатие мышц горла’). Точно так же затем у Ахмадулиной вычитываем по вертикали вписанный текст: *Гортанью не говорю... Усилием шеи стараюсь вымолвить...* В этом смысле предлог-нота ДО начинает означать не только поэтическое присутствие Цветаевой «до» Ахмадулиной, но и старание последней дотянуться «до» своей предшественницы. А в параллельном тексте о Цветаевой «Клянусь» Б. Ахмадулина добавляет: *от задыхания твоих тире / до крови я откашливала горло.*

Если же мы обратимся к самим словам-соматизмам в поэзии Цветаевой и Мандельштама, то обнаружим следующее. У Цветаевой нет таких прямых корреляций между *горлом, гортанью* и процессом рождения стиха, зато передаются болезненные ощущения в этих органах: *огнь в гортани* (1918); *злой холодок в гортани* (1921), *Вся-то глотка-пересохла-гортань!* (1920), *ком горловой* (1928); фиксируются ощущения «стянутости горла» в стихотворении, посвящен-

ном Ахматовой (1916), которая является каузатором этого состояния (*Что и над червонным моим Кремлем / Свою ночь простерла, / Что певучей негою, как ремнем, / Мне стянула горло*), говорится о железной руке закона, препятствующего высоким поэтическим интонациям (*Только в очи мы взглянули — без остатка, / Только голос наш до вопля вознесен — / Как на горло нам — железная перчатка / Опускается — по имени — закон*, 1917). Единственное стихотворение Цветаевой, которое целиком посвящено горлу поэта — «Соловьиное горло — всему взамен!..» (1918), и в нем представлена ситуация «срыва голоса»:

Соловьиное горло — всему взамен! —

Получила от певчего бога — я.

Соловьиное горло! —

Рокочи, соловьиная страсть моя!

Сколько в горле струн — все сорву до тла!

Соловьиное горло свое сберечь

На на тот на свет — соловьем пришла!²

Тема «срыва горловых струн» повторяется и в стихотворении «Приметы» (1924), где тема узнавания любви «по всему телу вдоль» распространяется в первую очередь на горло:

Я любовь узнаю по срыву

Самых верных струн

Горловых, — горловых ущелий

Ржавь, живая соль.

У Цветаевой также присутствует тема «вскрытия» певчего горла (*Застолбенел ланцет, / Певчее горло вскрыв*) и заполненности горла «жемчужинами», «перлами», из-за чего возникает чувство несвободы: *Нерастворенный перл / В горечи певчих горл* (тут перл, конечно, понимается как «слово», но ранее поэтесса пишет и о жемчужинах в горле).

² Видимо, вторя метафорике этого стихотворения, Б. Ахмадулина позже заметит в своем стихотворении, что уже не склонна к высоким интонациям: *Ни слова о любви! Но я о ней ни слова, / не водятся давно в гортани соловьи.*

У Мандельштама релевантен контекст (*Пою, когда гортань — сыра, душа — суха, / И в меру влажен взор, и не хитрит сознание —* 1937), а также иносказательные строчки из стихотворения «Век» (1922) (*Кровь-строительница хлещет / Горлом из земных вещей*), в которых отражено «кровотечение речи». Однако впрямую источником ахмадулинской «крови из горла» при рождении стиха, конечно, являются пастернаковские строки из книги «Второе рождение»: *О, знал бы я, что так бывает, / Когда пускался на дебют, / Что строчки с кровью — убивают, / Нахлынут горлом и убьют!* (1931).

Что касается современников Ахмадулиной, то репрезентативный материал представляют контексты о *горле* и *гортани* из поэзии И. Бродского. У него ощущение «холода» при письме в стихотворении «Север крошит металл, но шадит стекло...» (1975–1976) сковывает не только гортань, но и руки (пальцы), и даже вдохновение, как ему положено, его не согревает:

*Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти.*

<...>

*И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, «прощай».*

Более того, страх «словотворчества» преследует поэта с самых ранних его стихов. Так, в стихотворении «В горчичном лесу» (1963) описывается состояние страха, смыкающее на горле кольцо:

*Все растет изнутри, в тишине,
прерываемой изредка печью.
Расползается страх по спине,
проникая на грудь по предплечью;
и на горле смыкая кольцо,
возрастая до внятности гула,
пеленой защищает лицо
от сочувствия лампы и стула.*

Подробный анализ этих соматических словоупотреблений у Бродского представлен в книге А.М. Ранчина «“На пиру Мнемозины”»: Интертексты Иосифа Бродского» (Ранчин 2001) в главке «“На манер серафима...”»: реминисценции из “Пророка” Пушкина в поэзии Бродского». Ученый отмечает, что «образ *сжимающегося горла, камка в горле* повторяется у Бродского многократно: “Горло болевое” (“Друг, тяготея к скрытым формам лести...” (1970) (II; 226)); “Пар из гортани чаще к вздоху, чем к поцелую” (“Эклога 4-я (зимняя)” (1980) (III; 14)); “И в горле уже не комок, но стопроцентный еж” (“Кончится лето. Начнется сентябрь. Разрешат отстрел...” (1987) (III; 128))» (Ранчин 2001: 223–224). При этом Ранчин считает *горло*, как и *гортань* у Бродского лишь метонимией и орудием поэзии, а не фиксацией какого-либо состояния, не замечая, что приведенные им контексты (например, *радовать правдой, что сердце / в страхе живет перед горлом* («Другу-стихотворцу», 1963), а также выделенные им мотивы *слова, застревающего в горле; затрудненной речи (замерзающего в гортани слова), образ замерзающей гортани*, ассоциирующийся с болью и самоубийством, образ *перегрызаемого горла* (“простая лиса, перегрызая горло, / не разбирает, где кровь, где тенор”), восходящие, по его мнению, к пастернаковскому образу “строчки <...> / Нахлынут горлом и убьют” (Там же), впрямую указывают и на болезненность творческого состояния, когда поэт находится в плену не только у устоявшихся метафор, но и своих соматических ощущений.

Возвращаясь к поэзии Ахмадулиной, скажем справедливости ради, что у нее есть и строки, отражающие более благополучный период состояния *гортани*, когда положительное восприятие процесса творчества лишь смешивается с «холодком» и «печалью». Так, в стихотворении «Я думаю: как я была глупа...» при обращении к друзьям-поэтам возникает оксюморонное состояние «плача нежности»:

*Благословляя красоту их лиц,
плач нежности стоит в моей гортани.
Как встарь, моя кружится голова.
Как встарь, звучат прекрасные слова
и пенье очарованной гитары.*

А в стихотворении «Мои товарищи» при обращении к А. Вознесенскому появляется образ певца, у которого чистота голоса связана с холодком, а окружающий мир вызывает ожоги:

*Люблю, что слова чистого глоток,
как у скворца, поигрывает в горле.
Люблю и тот, неведомый и горький,
серебряный какой-то холодок.
И что-то в нем, хвали или кори,
есть от пророка, есть от скomorоха,
и мир ему — горяч, как сковородка,
сжигающая руки до крови.*

Итак, рассмотрена поэтическая рецепция Б. Ахмадулиной и других поэтов, связанная с процессом рождения стиха. Отмечено стремление поэтессы выразить естественные природные процессы, когда поэт для творчества черпает силы из своего телесного состава, включая высшие его проявления — мозг, сознание. Благодаря обусловленности телесными ощущениями поэзия Ахмадулиной приобретает «черты естественности той, Что невозможно, их изведав, Не кончить полной немотой».

Литература

- Альтман 1994 — *Альтман Я.А.* Психофизиологический анализ поэтического вдохновения. СПб. — М.: Фолиум, 1994.
- Мандельштам Н. 1993 — *Мандельштам Н.Я.* Моцарт и Сальери // Знамя. 1993. № 9. С. 120–147.
- Ничипоров интернет-ресурс — *Ничипоров И.Б.* Образы поэтов в стихотворениях Б. Ахмадулиной. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/45972.php> (дата обращения: 01. 09.2022).
- Плужникова 2013 — *Плужникова Д.М.* Творческий процесс в зеркале соматизмов Беллы Ахмадулиной // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды. Научно-методический журнал. 2013. № 3–4 (50). С. 25–28.
- Польшикова 2002 — *Польшикова Л.Д.* Интонация как проблема поэтики. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

- Ранчин 2001 — *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. М.: НЛЮ, 2001.
- Топоров 1995 — *Топоров В.Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс — Культура, 1995. С. 428–445.
- Харченко, Плужникова 2015 — *Харченко В.К., Плужникова Д.М.* Лингвосоматика. Обозначение частей тела в поэзии Беллы Ахмадулиной. М.: URSS, 2015.

Natalia A. Fateeva
(Moscow)

POETRY
AS A SELF-REPRODUCING SYSTEM

АБСТРАКТ:

The article analyzes the phenomenon of poetic inspiration based on Yu. M. Lotman's autocommunication model, that is from the point of view how the poets themselves fix this state in their poems, instinctively resorting to autocommunication and introspection. It turns out that a poet simultaneously acts in two guises: 1) a person experiencing some unusual physical and mental state; 2) the actual poet-creator, fixing this state in rhythmic-sound formulas. It is assumed that both the generation and reproduction of poetic texts implies a transition to a different psychophysiological state, when language serves as a mediator for bringing thoughts and experiences out of the subconscious and unconscious into the area manifested by a word. First of all, this is facilitated by the rhythmic and sound organization of poetry; the mnemonic component is also strong in the poetic text, which in turn contributes to remembering one's past states through the sound and rhythm. Turning to metaphor, metonymy, hyperbole and other figures of semantic transfer enables the poet to find an adequate expression for the "imaginative", which is in many ways the form of existence of the "unconscious".

KEYWORDS: poetry, autocommunication, text generation, figures of semantic transfer, articulation, linguosomatics, B. Akhmadulina.

NOTE ON THE AUTHOR:

Natalia A. Fateeva, Doctor of Philology, Chief Researcher, Institute of the Russian Language of V.V. Vinogradov RAS.

E-mail: nafata@rambler.ru

ORCID: 0000-0003-0916-1161

РЕЗЮМЕ:

В статье на основании модели автокоммуникации Ю.М. Лотмана анализируется феномен поэтического вдохновения с точки зрения того, как сами поэты фиксируют это состояние в своих стихах, как бы инстинктивно прибегая к автокоммуникации и интроспекции. Получается, что поэт одновременно выступает в двух ипостасях: 1) человека, испытывающего некоторое необычное физическое и психическое состояние; 2) собственно поэта-творца, фиксирующего это состояние в ритмико-звуковых формулах. Предполагается, что как порождение, так и воспроизведение поэтических текстов подразумевает переход в иное психофизиологическое состояние, когда язык служит медиатором для выведения мыслей и переживаний из области подсознательного и бессознательного в проявленную словом область. В первую очередь, этому способствует ритмическая и звуковая организация поэзии, в стихотворном тексте также сильна и мнемоническая составляющая, которая в свою очередь способствует запоминанию через звук и ритм своих прошлых состояний. Обращение же к метафорам, метонимиям, гиперболам и другим фигурам семантического переноса дает возможность поэту найти адекватное выражение для «имагинативного», которое и есть во многом форма существования «бессознательного».

Ключевые слова: поэзия, автокоммуникация, порождение текста, фигуры семантического переноса, артикуляция, лингвосоматика, Б. Ахмадулина

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Фатеева Наталья Александровна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН.

E-mail: nafata@rambler.ru

ORCID: 0000-0003-0916-1161

Русь И ЧУЖОЕ ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В НАЧАЛЬНОМ ЛЕТОПИСАНИИ

Начальная летопись — ПВЛ, составленная на рубеже XI и XII веков в Киево-Печерском монастыре, естественно рассматривала Русь в контексте библейской космографии — в поисках места новых народов в христианской картине мира. Русь как *новый* (недавно просвещенный) христианский *народ*, который стал известен, по словам первого русского книжника первой половины XI в. Илариона, «всѣми четырьми конци земли» (БЛДР. Т. 1: 44.), но не был известен *Библии*. Поискам места нового народа в современном летописцу мире была посвящена и Повесть временных лет (ПВЛ), что демонстрирует и знаменитый ее зачин: «Откуда есть пошла Руская земля, кто в Киевѣ нача первѣе княжити и откуда Руская земля стала есть» (ПВЛ: 7). Этот зачин перекликается с зачином «Слова о законе и благодати» Илариона — первым древнерусским гомилетическим сочинением: «О законѣ Моисѣомъ данѣмъ, и о благодѣти и истинѣ, Исусомъ Христомъ бывшии и како законъ отиде, благодѣть же и истина всю землю исполни, и вѣра въ вся языки простресе и до нашего языка русаго» (БЛДР. Т. 1: 26).

В.Н. Топоров в классической работе «О космологических источниках раннеисторических описаний» (Топоров 1997), впервые опубликованной в Трудах по знаковым системам, Т. VI (Тарту, 1973), исследовал характерную вопросно-ответную форму структуры текста ПВЛ, как правило, не учитывавшуюся при разнообразных опытах

реконструкции некоего «первоначального» летописного текста (Петрухин 2019). Значимость этой структуры для становящейся культуры Руси подчеркивал Ю.М. Лотман в статье «О моделирующем значении понятий “конца” и “начала” в художественном тексте»: «структуры с отмеченным началом соответствуют культурам молодым, самоутверждающимся, осознающим факт своего существования» (Лотман 2004: 356).

Пафос *начала* характерен для композиции ПВЛ, «реакцией» на это начало в том числе на введение в начальный вопрос летописи мотива первенства Киева — «кто в Киевѣ нача первѣе княжити»¹) можно считать редакцию Новгородской первой летописи (НПЛ), которая ориентирована на то, «како избра Богъ страну нашу на *послѣднѣе время*, и грады почаша бывати по мѣстом, *преже Новгородская волость и потом Киевская*» (НПЛ: 103). Библейская традиция в НПЛ *редуцирована* до невнятной фразы (заимствованной вслед за ПВЛ из библейской Таблицы народов) о неизвестных общностях, которые «живяху кождо с родомъ своимъ на своих мѣстех»; библейское космографическое введение ПВЛ о расселении потомков Ноя и размещении словен в «жребии» Иафета было изъято новгородским редактором как неактуальное для *последних времен* (ср. Петрухин 2006; Фоллин 2008)². Соответственно начальная киевская история была редуцирована до локальной («племенной») полянской предыстории Кия, Щека и Хорива, вырванной из космографического контекста расселения славян от Дуная.

Отмеченная Топоровым вопросно-ответная структура зачина ПВЛ и последующего текста была задана основным космологическим источником всякой средневековой традиции — собственно *Библией*, начинающейся с повествования о шестодневном творении (развитие «от мифа к истории» в культурной антропологии

¹ Примечательно, что вопрос о Киеве содержит редакция Лаврентьевской летописи, Ипатьевская летопись упоминает только Русскую землю (ПСРЛ 2: стб. 2).

² Ср. об эсхатологической доминанте в русском летописании — Комендова 2017 (замечу, что в ПВЛ, как и у Козьмы Пражского, речь скорее идет об «оптимистическом» *начале* истории новых народов, руси и чехов, спасенных из мрака язычества, чем об эсхатологических ожиданиях).

М. Элиаде). Естественно, для первых произведений древнерусской книжности актуален был не столько Шестоднев, сколько ответ на насущные вопросы: как благодать передалась от «законного племени Авраамля» к «русскому языку», который «космографически» был далек от «жребия Симова». С описания «жребиев» трех сыновей Ноя начинается ПВЛ, опирающаяся на компилятивный хронограф, который, очевидно, включал и рассказ о кирилло-мефодиевской традиции — «Сказание о преложении книг на словенский язык». *Русь*, в соответствии с летописной легендой о призвании князей, «пошла» от варягов, и переместилась в мир славян, расселившихся ко времени призвания князей (862 г. согласно ПВЛ) от Дуная до Балтики (Варяжского моря). Отсюда библейская двойственность начального вопроса ПВЛ: «генеалогические» истоки народа не совпадали с его историческим размещением, что демонстрировала уже библейская Таблица народов (Бытие X).

Динамика миграций новых языков заставляла летописца изыскивать источники для описания этих процессов: помимо княжеских династических преданий (призвание варяжских князей с их дружиной — *русью*) его источниками стали договоры руси с греками, заключенные в Царьграде в X в. — до крещения Руси при Владимире Святославиче. Два обстоятельства существенны в связи с использованием этих первых письменных свидетельств по истории Руси. Во-первых, из текстов договоров явствует, что греки вынуждены были договариваться с *языческой* русью, признавая действенность клятвы языческими богами (Белова, Петрухин 2019). Вероятно, легитимное «почтение» греков-христиан к чужим богам оправдывало описание монахом-летописцем киевского пантеона — «космологическое» перечисление «бесовских» имен языческих богов в летописном изложении крещения Руси — от небесного Перуна к хтонической Мокоши (ср. Иванов, Топоров 1974: 4–179; Петрухин 2021).

Во-вторых, договоры свидетельствовали о знакомстве Руси с письменным языком задолго до крещения Руси (начиная с договора Олега 911 г.) и восприятия ею письменной кирилло-мефодиевской традиции. Это заставило летописца искать общие мигра-

ционные сюжеты, объединяющие славян и Русь: источником для поисков было «Сказание о преложении книг», включавшее *полян* Великопольши в число народов, которым доступна была кирилло-мефодиевская традиция³. В соответствии с распространенным в средние века «этимологическим» методом летописец отождествил *киевских полян* с польскими и перенес рассказ о миссии Кирилла и Мефодия под 898 г. — время правления Вещего Олега, в войско которого входили *поляне* (согласно ПВЛ, объединявшей славянские племена под эгидой варяжской руси). Рассказ «о преложении книг» завершается характерным резюме — «поляне, яже *ныне* (во времена летописца рубежа XI и XII веков) зовомая Русь» (ср. Толстой 2000; Петрухин 2017: 212–226). Более того, «от ляхов» летописью выводились и другие восточнославянские «племена» — радимичи и вятичи, каковые, не будучи знакомы с культурной кирилло-мефодиевской традицией, жили, в отличие от полян, «звериньским образом». Примечательно, что согласно ПВЛ, эти племена были отделены от новгородских словен и кривичей, призывавших варяжских князей, хазарами, которым (до овладения русскими князьями Киевом) платили дань и поляне.

Расселение племен описывалось в соответствии с библейской Таблицей народов с ее зачином о расселении сыновей Ноя — «разидошася по землѣ и прозвашася имены своими, гдѣ съдше на которомъ мѣсте» (ПВЛ: 8, в редакции, отличной от цитированной редакции НПЛ)⁴. Но избранным народом стали не язычники поляне, хотя их «благочестие» (они соотносились с потомками «сыновей Ноевых»), в противоположность другим языческим племенам, живущим «звериньским образом», подчеркивалось в летописи; избранным стал *новый* крещеный народ *русь* (ср. Петрухин 2017: 225–226; Андрейчева 2019: 23–40), объединивший под своим «дружинным»

³ Дискутируется проблема знакомства польских полян с кирилло-мефодиевской традицией: ср. Буюклиев 1981; Толстая 1989: 294–295.

⁴ Ср. о сыновьях Ноя: Михайлов 1900: 60–61. Как уже говорилось, в НПЛ эта конструкция была переинчена — «живяху кождо с родомъ своимъ на своихъ мѣстехъ» (НПЛ: 104), а рассказ о киевских полянах помещен в главу о начале Русской земли в соответствии с установкой ПВЛ, отождествлявшей полян и русь.

именем славянские племена Восточной Европы. Поляне, отождествленные в ПВЛ с современной летописцу русью, относятся к языческой доистории Руси.

Крещение Руси, превратившее *русь* (имя призванной дружины варяжских князей) в *этноним* — название *нового народа* и политоним (летописный концепт) *Русская земля*, естественно является центральным сюжетом летописи. Историческими источниками этого сюжета служили упомянутые договоры с греками, демонстрировавшие проникновение христианских обычаев в среду русской княжеской дружины. Дружина и подданные Олега (включая киевских полян) оставались «погани и невѣгласи», варяжская дружина клялась по «русскому закону» *славянскими* языческими богами и «оружьемъ своим», но признавала клятву на кресте, приносимую греками в 911 г. Сам князь-язычник, не впечатлившийся церковными красотами, предпочел демонстрацию силы — «повѣси щит» на (Золотые) ворота: чужое пространство становилось своим (знаковым) — осваивалось силой оружия (ПВЛ: 17)⁵. При Игоре, заключившем договор с греками в 944 г., часть дружины (очевидно, проходившая службу в Царьграде) была уже христианской, клялась «церковью святаго Ильѣ въ соборнѣй церкви» (ПВЛ: 26), языческая русь по-прежнему клялась на оружии и богом Перуном (краткий период, который можно считать временем «государственного» двоеверия).

Исследователи этого сюжета обращали внимание на «двоеверное» соответствие христианского громовника Ильи славянскому Перуну; летописцу, однако, важнее было обнаружить начальные следы христианства в своем — киевском — пространстве. Он отождествил царьградскую церковь Ильи, где клялась христианская часть русской дружины (как показала Я. Малингуди) с современной ему церковью Ильи на Подоле, стремясь дать ее точную топографическую привязку («конецъ Пасынчѣ бесѣды и Козарѣ») и конфессиональный комментарий: «мнози бо бѣша варязи хрестеяни» (ПВЛ: 26)⁶.

⁵ См. о щите Олега: Кулланда, Сольца 2016.

⁶ См. Малингуди 1996. Неясно идет ли речь о хазарах (летописные *Козарѣ*) в Киеве или некоем локусе, связанном с дружинниками («пасынками») в предполагаемом киевском «квартале» Козаре (см. дискуссию: Голб, Прицак 2003: 79–80, 21).

Концентрация всех тенденций обращения в Киеве — летописной «матери городов русских» (митрополии) характерна не только для конструкции ПВЛ, но и для начальной Русской *истории*: там проходили летописные «прения о вере» с явившимися со всех «концов земли» представителями разных конфессий, там, на месте низвергнутого языческого пантеона была воздвигнута церковь св. Василия (ПВЛ: 53), там уже при Ярославе Мудром был создан «исторический» Константинополь на Днестре с характерной для византийской столицы планировкой — строительством Софийского собора на пересечении двух главных улиц, со *своими* Золотыми воротами (которые уже не надо было штурмовать — вешать щит и т.п.)⁷. *Чужое* конфессиональное пространство становилось *своим*.

Литература

- Андрейчева 2019 — *Андрейчева М.Ю.* Образы иноверцев в Повести временных лет. СПб.: Нестор-История, 2019.
- Белова, Петрухин 2019 — *Белова О.В., Петрухин В.Я.* Почитание «чужих» богов: историко-этнографические заметки // Этнография / Ethnographia. 2019. № 3 (5). С. 86–108.
- БЛДР — Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1–15. СПб.: Наука, 1997–2006.
- Буюклиев 1981 — *Буюклиев И.* Кирилло-мефодиевская традиция и возникновение древних западнославянских литературных языков // Советское славяноведение 1981. № 6. С. 103–108.
- ВЕДС — Восточная Европа в древности и средневековье. Чтения памяти члена-корреспондента АН СССР В. Т. Пашуто. Тезисы докладов (Материалы конференции). М.
- Голб, Прицак 2003 — *Голб Н., Прицак О.* Хазарско-еврейские документы X в. / Науч. ред., послесл. и комм. В.Я. Петрухина. Изд. 2-е, испр. и доп. М.; Иерусалим: Мосты культуры, 2003.
- Иванов, Топоров 1974 — *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М.: Издательство «Наука», 1974.

⁷ См. о моделировании идеального универсума в архитектуре: Лотман 2004: 680 и сл.

- Комендова 2017 — *Комендова Ё.* Origo gentis в «Чешской хронике» Козьмы Пражского и древнейшем русском летописании // ВЕДС. XXIX. М., 2017. С. 98–102.
- Кулланда, Сольца 2016 — *Кулланда С.В., Сольца А.* Щит Олега // Индоевропейское языкознание и классическая филология XX (1) / Материалы чтений, посвященных памяти профессора И.М. Тронского (первый полутом). СПб.: Наука, 2016. С. 543–551.
- Лотман 2004 — *Лотман Ю.М.* Семиосфера / сост. М.Ю. Лотман. СПб.: Искусство-СПБ, 2004.
- Малингуди 1996 — *Малингуди Я.* Терминологическая лексика русско-византийских договоров // Славяне и их соседи. Вып. 6 / отв. ред. Б.Н. Флоря. М.: «Индрик», 1996. С. 61–67.
- Михайлов 1900 — *Михайлов А.* Книга Бытия пророка Моисея в древнеславянском переводе. Выпуск 1. Главы I–XII. Варшава: тип. Варшав. учеб. округа, 1900.
- НПЛ — Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М., 2000 // ПСРЛ. Т. 3 (репринт издания под ред. А.Н. Насонова: М.–Л., 1950).
- ПВЛ — Повесть временных лет / подг. текста, пер., ст. и комм. Д.С. Лихачева. Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. Изд. 2-е, подг. М.Б. Свердлов. СПб.: Наука, 1996.
- Петрухин 2006 — *Петрухин В.Я.* Как начиналась Начальная летопись? // Труды Отдела древнерусской литературы / редкол.: О.В. Творогов (отв. ред.) и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. Т. 57. С. 33–41.
- Петрухин 2017 — *Петрухин В.Я.* Русь в IX–X вв.: от призвания варягов до выбора веры. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Неолит, 2017.
- Петрухин 2019 — *Петрухин В.Я.* «Раннеисторические описания» и начало русского летописания // Славистика. Индоевропеистика. Культурология / Славянское и балканское языкознание. К 90-летию со дня рождения Владимира Николаевича Топорова / под редакцией А.Ф. Журавлева и Ф.Б. Успенского. М.: Институт славяноведения, 2019. С. 264–278.
- Петрухин 2021 — *Петрухин В.Я.* Славянское язычество: от «отеческого обычая» к государственному культу // ВЕДС. Выпуск XXXIII. М., 2021. С. 216–220
- ПСРЛ, I–XLIII — Полное собрание русских летописей. Т. I–XLIII. СПб.; Пг.; Л.; М., 1841–2009.
- Толстая 1989 — *Толстая С.М.* Языковая ситуация в Польше XII–XIV вв. // Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху зре-

лого феодализма / отв. ред. Г.Г. Литаврин, Вяч. Вс. Иванов. М.: Издательство «Наука», 1989. С. 280–296.

Толстой 2000 — *Толстой Н. И.* Историческое самопознание и самопознание Нестора Летописца, автора «Повести временных лет» // Из истории русской культуры. Т. 1 (Древняя Русь) / сост. А.Д. Кошелев, В.Я. Петрухин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 441–447.

Топоров 1997 — *Топоров В.Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний // Из работ московского семиотического круга / сост. Т.М. Николаева. М.: Языки русской культуры: Кошелев, 1997. С. 128–170.

Фоллин 2008 — *Фоллин Ст.* О возможном источнике предисловия к «Начальному своду» // *Ruthenica VII* (2008). С. 140–153.

Vladimir Ya. Petrukhin
(Moscow)

RUS' AND ALIEN
ETHNO-CONFESSIONAL SPACE
IN THE INITIAL ANNALS

ABSTRACT:

The main task of the Primary Chronicle (PC) was the inclusion of a new people — baptized Rus' — in the biblical picture of the world. The chronicler's approach was not a "formal" determination of the place of the new people among the descendants of Noah. The chronicler used historical sources to determine the place of pre-Christian Varangian Rus' in the Slavic world ("The Legend of the Translation of Books into the Slovenian Language"), and in the world of Byzantine Christianity (treaties between Rus' and the Greeks). "The Legend" allowed the chronicler to identify the Kyiv Polyane with the Polish Polyane, as heirs of the Cyril and Methodius tradition (Slavic language). The treaties testified to the ancient Slavs' acceptance of writing, the Greeks' acceptance of Russian customs (an oath to the pagan gods), and the Rus' acceptance of Slavic and Christian customs. The completion of these processes was the baptism and formation of Rus' as a new people.

KEYWORDS: Primary Chronicle, ethnic and confessional interrelations, the Slavs, Rus', Polyane, Kiev.

NOTE ON THE AUTHOR:

Vladimir Ya. Petrukhin, Doctor of Historical Sciences, chief researcher at the Department of the Middle Ages of the Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, professor at the National Research University Higher School of Economics.

E-mail: vladimir.petrukhin@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6151-4262

РЕЗЮМЕ:

Главной задачей начальной летописи (ПВЛ) было включение нового народа — крещеной Руси в библейскую картину мира. Подход летописца не был «формальным» определением места нового народа среди потомков Ноя. Летописец использовал исторические источники, чтобы определить место еще дохристианской варяжской руси в славянском мире («Сказание о преложении книг на словенский язык») и в мире византийского христианства (договоры руси с греками). «Сказание» позволило летописцу отождествить киевских полян с польскими полянами, как наследниками кирилло-мефодиевской традиции (славянского языка). Договоры свидетельствовали о восприятии древними славянами письменности, греками — русских обычаев (клятва языческими богами), русью — обычаев славянских и христианских. Завершением этих процессов стало крещение и формирование Руси как нового народа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Начальная летопись, этноконфессиональные отношения, славяне, поляне, русь, Киев.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Владимир Яковлевич Петрухин, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Отдела средних веков Института славяноведения РАН, профессор НИУ Высшая Школа Экономики.

E-mail: vladimir.petrukhin@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6151-4262

СИМВОЛЫ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО» В ОПИСАНИЯХ БОЛГАРИИ РУССКИМИ ПУТЕШЕСТВЕННИКАМИ РУБЕЖА XIX–XX вв. (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н.А. ЕПАНЧИНА)¹

Восприятие русскими болгар на рубеже XIX–XX вв. представляет особый интерес в рамках изучения символики «своего» и «чужого». Болгары заведомо являлись «своими» в силу славянского происхождения, схожести языка и единства православной веры, несмотря на формальное каноническое² отрицание последнего. Вдобавок, болгары воспринимались «своими» и в силу того, что Россия обеспечила им свободу в результате русско-турецкой войны. В то же время они очевидно не были похожи на «своих» славян, поскольку отпечаток Востока на их культуре и быте бросался в глаза. Они становились, таким образом, «чужими православными славянами», антиподом «своим поганым», как именовали в Древней Руси близкие и союзные языческие тюркские племена. При этом отсутствие полноценной коммуникации и постоянного коммуникативного обмена не только удаляло болгар от русских, но

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica», <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>

² Официально до 1945 г. Константинопольская патриархия признавала Болгарскую экзархию схизматической церковью, РПЦ в этом споре поддерживала Константинополь.

и делало их более экзотичными, нежели привычных немцев, татар или финнов (недаром при описании трудолюбия болгар их сравнивали именно с последними, а не наоборот) (Чириков 1913: 53). В связи с этим русские травелоги о болгарях совмещают в себе и поиски «чужого», и поиски «своего» — обе указанные Ю.М. Лотманом побудительные причины, вызывающие интерес к чему-либо и желание его освоить (Лотман 2000: 604).

У каждого путешественника, направлявшегося в страну, были свои представления о маркерах «своего» и «чужого» и свой образ болгар, часто основанный на стереотипах. Особую категорию травелогов составляют произведения авторов, увидевших две Болгарии — освобождаемую и свободную, потому имевших возможность воочию наблюдать прогресс, совершенный страной. Таких произведений несколько, но особняком стоит опубликованная в Петербурге в 1900 г. книга полковника Николая Алексеевича Епанчина «В Болгарии». Он в составе гвардии принимал участие в русско-турецкой войне 1877–1878 гг., был отмечен наградами за действия при Етрополе, Ташкисене, Софии и Пловдиве. Позднее он окончил Николаевскую академию Генерального штаба, дослужился до полковника и опубликовал ряд трудов об истории войны 1877–1878 гг. А в 1899 г. совершил поездку в Болгарию.

Отношения России и Болгарии были незадолго до этого восстановлены; из-за разрыва в 1886 г. и во второй половине 1880-х — первой половине 1890-х гг. русские путешественники Болгарию не посещали. Несколько ранее Епанчина страну посетил и описал А.В. Амфитеатров, но он не видел ее под турецким игмом. В 1898–1899 гг. выходили также статьи П.Н. Милюкова и А.А. Башмакова, побывавших в Болгарии, последний же вдобавок после войны 1877–1878 гг. некоторое время служил в русской администрации в Восточной Румелии, а потому хорошо представлял страну. Видел страну сразу после войны и в 1899 г., описал ее в цикле статей также ученый-славист П.А. Кулаковский. Но текст Епанчина, тем не менее, остается уникальным в силу консервативных взглядов автора, и заслуживает специального внимания. Исключительный интерес, смеем предположить, представляет и альбом из 53 фо-

тографий, сделанных во время пребывания Епанчина в Болгарии, который хранится в Российском государственном историческом архиве и никогда не издавался³.

В мае 1899 г. болгарский военный министр обратился к русскому посланнику в Софии с заявлением, что руководители страны «будут польщены», если Россия направит офицера для ознакомления с текущим состоянием болгарской армии. В Петербурге благосклонно отнеслись к этому предложению и решили командировать Епанчина как человека, не только участвовавшего в русско-турецкой войне, но и исследовавшего ее с позиций военного историка. Тот отнесся к предложению с энтузиазмом: «Каждому русскому человеку, а тем более военному, понятен интерес, с которым я приступил к исполнению возложенного на меня поручения <...> В высшей степени любопытно было проследить на месте на сколько изменились со времени освободительной войны условия жизни в Болгарии, как живет народ, еще так недавно освобожденный нами от пятивекового ига». Но более всего его внимание привлекала армия — «детище нашей армии и младший брат ее», поскольку она во многом была создана русскими офицерами сразу после войны (Епанчин 1900: 2)⁴.

После аудиенции у императора 2 августа 1899 г. он сел в Гатчине на поезд до Одессы, откуда уже на пароходе намеревался отправиться в Бургас. 7 августа пароход «Нахимов» на сутки зашел в порт Варны, с которого и началось знакомство Епанчина с Болгарией (с. 7–8), покинул ее русский полковник 15 октября, выехав на поезде из Софии в Сербию. Всего он совершил четыре поездки по стране — «2000 верст по рельсам, около 1200 верст по грунтовым дорогам и около 300 верст на пароходах», посетив 24 города, познакомившись с 1 тыс. офицеров, «и имел возможность видеть не только войска, но, отчасти, наблюдать и общественную жизнь юного княжества» (с. 192). Таким образом, выводы Епанчина нельзя назвать поверхностными, и делал он их в отличие от многих его кол-

³ Российский государственный исторический архив. Ф. 937. Оп. 1 Д. 47.

⁴ Здесь и далее, если не указывается иначе, цитируется по книге (Епанчин 1900).

лег по авторству балканских травелогов, обозревая страну отнюдь не из окна проходящего поезда. Тем не менее, как известно, человеку свойственно видеть то, что заложено его культурой, отказаться от устойчивых стереотипных представлений о «чужом» сложно, потому мы чаще видим то, что ожидали увидеть, а не то, что опровергает наши стереотипы.

Первое, что бросалось в глаза путнику — изменение облика городов. При этом, как и многие другие русские путешественники того времени, Епанчин видел его в процессе, когда остатки прошлого и первые ростки будущего соседствовали (Гусев 2019b). В его сознании они четко ложились в семиотическую пару «турецкое/европейское», причем первое почти всегда описывалось одними и теми же устойчивыми эпитетами. В Варне в старой части города он проехал «несколько *коротеньких, кривых и узких* улиц с домами турецкой постройки (здесь и далее курсив мой. — Н.Г.)» (с. 6). По словам военачальника, «турецкий же характер сохранила и большая часть врачанских улиц — они *узкие, кривые и не особенно опрятные*», а Габрово «состоит большею частью из домов прежней турецкой постройки; улицы *узкие, кривые*» (с. 126). Аналогичной вспоминал Епанчин и Софию до освобождения страны: «тогда это была большая, *грязная болгарско-турецкая деревня*» (с. 14), дома были «низенькими, одноэтажными», а улицы — «*узкими, кривыми и очень грязными*» (с. 16). Свобода положительно сказалась на Софии: «Прошло 22 года — и мы ехали по *прямым*, довольно *широким* улицам; большая часть домов имела европейский вид» (с. 16). Иная участь постигла Шумен. Как писал Епанчин, этот город меньше других подвергся перестройке, сохранив «вид турецкого города», вследствие чего «в нем мало построек европейского типа, нет новых, *прямых* и более *широких* улиц» (с. 144). Примечательно, что в следующем предложении текста сообщается: «Одна из частей города заселена евреями, потомками испанских евреев». Хотя автор далее и уточняет, что шуменские евреи «гораздо опрятнее и приличнее» своих польских соплеменников, но возникает подозрение в том, что «турецкий» вид города для автора в какой-то мере был связан именно с этническим ха-

рактором населения. Но в то же время большое количество греков в Пловдиве⁵ для полковника является объяснением того, что данный населенный пункт и до освобождения был благоустроен, таким образом в оппозиции «турецкое»/«греческое» последнее получает «европейскую» окраску.

Таким образом, в описаниях Епанчина европейское ассоциируется с широкими и прямыми улицами, а турецкое — с кривыми, узкими и грязными. Подчеркивает это и характеристика Сливена, «который мало изменился после турецкого времени, *хотя* [я] и нашел его очень чистеньким и уютным» (с. 186). Здесь объективный читатель вправе возмутиться и указать на узкие и запутанные улицы средневековых европейских городов, на грязь улиц российских городков начала XX в.⁶ Однако в данном случае турецкое — это символ Востока, Востока отсталого и архаичного, а европейское — символ эпохи модерна. Недаром в другой книге, вспоминая русско-турецкую войну, Епанчин писал, что, увидев в Мустафепаше (ныне — Свиленград) железнодорожные рельсы, он почувствовал: «повеяло “цивилизацией”, “Европой”», и весь отряд приветствовал локомотив криком «ура» (Епанчин 1996: 124).

В то же время Николая Алексеевича отнюдь нельзя называть поклонником Европы. Так, он осуждал «многие порядки и приемы, слепо заимствованные из Западной Европы, иногда без всякой необходимости, но и с явным вредом для молодого княжества». К ним он отнес практику замены всего чиновничьего аппарата на сторонников партии, пришедшей к власти (с. 8). В реальности подобные действия были характерны не для развитых демократий Западной Европы, а именно для балканского, пронизанного традиционализмом подхода к управлению государством (Шемякин 2016: 194–199).

⁵ Епанчин его именует Филиппополем, используя здесь, как и в других местах, названия, которые использовались во время русско-турецкой войны. Такой подход к топонимам тогда был весьма распространен.

⁶ На то, что в данном случае мы имеем дело с европейским взглядом на город, указывает и следующий примечательный факт. В середине XIII в. доминиканец Альберт Великий в проповедях, произнесенных на латыни и немецком в Аугсбурге, предложил своеобразную теологию города: узкие и темные улочки он ассоциировал с адом, а широкие площади — с раем (Февр 2008: 157–158).

Однако для Епанчина то негативное, что нельзя было записать в «турецкое», становилось «европейским», причем именно «западноевропейским». В данном случае можно наблюдать явление, описанное на более раннем материале историком В. Таки: «В то же время российские репрезентации Востока свидетельствуют о сомнениях относительно благ западной цивилизации и о неопределенности отношения к ней России» (Таки 2017: 14).

Негативное отношение Епанчин демонстрирует и к ряду других признаков «европейскости», хотя и не маркирует их этой характеристикой. Несмотря на положительное отношение к новому виду улиц, он считал, что на деревни тратится слишком мало средств, и это отрицательно сказывается на развитии страны: «Уже теперь в Болгарии замечены неблагоприятные последствия чрезмерного благоволения к горожанам в ущерб селякам: из деревень все бегут в города; никто не хочет заниматься сельскими работами, все хотят быть горожанами, занять должность на государственной службе, быть министром». Доступность и дешевизна образования лишь усиливали этот отток из деревни, и в итоге «все хотят отдавать своих детей в гимназии» (с. 111).

Внимание к образованию, которое, казалось бы, должно рассматриваться как символ «цивилизации» и «Европы» наряду с прямыми улицами и железными дорогами, для Епанчина не несет столь положительных коннотаций. Глядя на великолепное здание женской гимназии, он задавался вопросом: «Не лишнее ли это, уместна ли такая роскошь?» (с. 7). Да и саму систему образования, предмет гордости болгар того времени, русский офицер оценивал негативно. Он считал, что хороших учителей мало, вдобавок обучение «лишено религиозно-патриотического направления», что выражалось в возмутительном, на взгляд Епанчина, факте: «Я встречал немало детей в возрасте от 8 до 10 лет, которые не знали самых необходимых молитв и не знали, как зовут болгарского князя». И отсутствие «религиозно-патриотического воспитания», подчеркивал полковник, негативно сказывается на моральных качествах нижних чинов армии (с. 120). Одну из причин такого положения дел он видел в том, что духовенство было устранено от преподавания Закона

Божьего в школах (с. 64). Примечательно, что сами болгары этим гордились и даже с некоторым хвастовством рассказывали об этом французскому политику А. Бриану, стремившемуся к отделению церкви от государства (Мушанов 2018: 361–362).

В целом второстепенное по отношению к образованию положение религии для Епанчина является, очевидно, ярким маркером отличия болгар от русских. В России, как он писал, самыми великолепными и высокими зданиями являются церкви, которые видно еще на подъезде к населенному пункту, а «в Болгарии лучше и роскошнее всех зданий школы, что безусловно симпатично, но в то же время наглядно показывает, что религия в этой стране не имеет такого глубокого, народного значения как у нас» (с. 7). К этому сравнению положения храмов в России и Болгарии Епанчин обращался не единожды по тексту, даже указывая, что в последней они «далеко не так благолепны, как бы следовало в православной стране» (с. 63–64). Неоднократно Николай Алексеевич подчеркивал то, что болгары значительно менее религиозны, нежели русские (с. 63, 87). Упоминание данного явления и объяснение его развращающим влиянием греческого духовенства является довольно общим местом в русских публикациях того времени (Гусев 2021: 443–444). Но именно у Епанчина данный маркер границы «своего» и «чужого» приобретает негативную окраску и вдобавок противопоставляется образованию. Отрицательно он воспринимает и практичность болгар, считая, что они слишком преданы житейским делам, хозяйственным заботам и «нередко забывают, что не хлебом одним жив человек». В подтверждение этому он в том числе приводит и «почти полное» отсутствие исторических идеалов и устного народного творчества. Единственным наполнением духовной жизни, которое «хотя отчасти извлекает их из омута ежедневных дряг, забот и хлопот о хлебе насущном», полковник считал идею объединения Болгарии (с. 132–133). Отметим, что прагматичность или бездуховность как символ болгарской инаковости также часто отмечались в русских травелогах. Однако если маркеры, связанные с духовной жизнью, делали болгар иными, но не относили их ни к одному из миров, то был и ряд признаков, указывавших на их принадлежность к Востоку.

Епанчин многократно упоминает один из традиционных ориентальных символов — кофе по-турецки (с. 178, 181, 185), подчеркивая, что он «варится иначе, чем в Европе» и «вкуснее европейского» (с. 51). Но при этом он отметил и важную деталь традиции угощения этим напитком «по восточному обычаю» — сначала подавали воду с вареньем, а лишь затем кофе (с. 86, 119, 136). Случалось, что прием ограничивался и первыми двумя компонентами (с. 18, 89, 99). Почти во всех случаях упоминание воды с вареньем сопровождалось указанием на восточное происхождения обычая. Вдобавок, как ни удивительно, четыре из шести рассказов о подобных угощениях связаны с посещением православных священников. Можно, конечно, предположить наличие какой-то глубинной символики, но представляется более вероятным тот факт, что в церковной среде, как в среде более консервативной, эта традиция оставалась, не уступая европейским веяниям. Как бы то ни было, для читателя упоминания о турецком кофе и способе его подачи являлись очевидным знаком того, что автор текста путешествует по Востоку. При наличии столь ярко окрашенного символа происходило то, что Б.М. Гаспаров назвал фузией смыслов — ситуация, когда каждый компонент семиотической системы «обнаруживает такие потенциалы значения и смысловых ассоциаций, которых он не имел вне и до этого процесса» (Гаспаров 1993: 284). Так, в Каллоферском монастыре представителя России игуменья потчевала «чаем с лимоном, по-русски» (с. 115), жена коменданта Силистры — «радушно угостила чаем, по-русски» (с. 140), а в Дреново один из местных жителей предложил ему «чай, поданный по-русски» (с. 126). В рамках ориентального дискурса чай превратился в символ «своего», русского.

Впрочем, и более очевидных признаков «своего» Епанчин отметил немало. Первое, на что он указал еще на пристани Варны — форма жандармов, схожая с российской (с. 5), но затем на протяжении всего повествования в своем рассказе о болгарской армии он подчеркивает ее почти тождество армии страны-освободительницы (с. 8). Среди старшего офицерского состава он увидел различие лишь в кистях на шарфах, «как это было прежде у нас», лампасах

у всех да в форме звезд на погонах (с. 22). Форма болгарских гвардейцев напоминала ему форму русских гусар (с. 58), чинов 5 конного полка — лейб-гвардии Уланского полка (с. 175), облачение 4 конного полка было пошито из сукна как у Гродненского гусарского полка (с. 184) и т.д. Но он обратил внимание не только на форму. То, как юнкера били ногой оземь при маршировке, — «сноровка, напоминающая *нашу* гвардию» (с. 57), мишени для стрельбы «по внешнему виду совершенно напоминали *наши*» (с. 50), даже кухни в частях «устроены как у *нас*», и обстановка в казармах «такова, что вам кажется, что вы зашли в русскую казарму» (с. 62). И, глядя на солдат и офицеров на учениях, Епанчин заключал: «На людях были фуражки с козырьками, высокие сапоги, как у *нас*; все предметы снаряжения, погоны, нашивки, все предметы отличий — почти все это очень напоминало *наши* войска и внешний вид войск, как я уже сказал, напоминал *наш*. Если к этому прибавить, что устав почти тот же, что у *нас*, то получается картина полного сходства» (с. 24). И это все радовало его, поскольку «наглядно указывало, что связь между *нашей* армией и болгарской — ее воспитанницей — далеко не совсем порвана» (с. 8). Как видим, армию он явно рассматривал как часть «своего», а не «чужого» в Болгарии и в большинстве случаев сравнивал ее не с российской армией или тем, как устроено в России, а с тем, как «у нас», что эмоционально усиливало близость болгар.

Главное же отличие армий он видел в том, что в Болгарии команды подаются на болгарском языке, многие слова в котором, отмечал полковник, «напоминают церковно-славянский язык» (с. 24). Языковая близость и распространенность русского языка для Епанчина были вторым ярким маркером «своего» в Болгарии, впрочем, столь очевидным, что отмечалось всеми путешественниками (Гусев 2019а). Полковник указывал, что «почти лишнее» сообщать о том, что он и болгарские офицеры говорили на родных языках и все понимали друга (с. 46), а в подтверждение близости языков он привел в книге пространную речь болгарского князя в оригинале (с. 167). Демонстрируя такую роль русского языка в Болгарии, нежелание собеседника говорить на русском, Епанчин представлял как маркер

руссофобских взглядов своего визави. Аналогичную роль играло и нежелание говорить о русско-турецкой войне (с. 17).

Простой же народ, по словам полковника, неоднократно демонстрировал благодарность по отношению к России, «он далек от политиканства и ему кажется вполне естественным питать и выражать свою благодарность великой и великодушной его Освободительнице» (с. 98). Примечательно, что здесь автор вновь обращается к негативному влиянию «Западной Европы» — «политиканству», которое отделяет интеллигенцию от народа.

Болгария у Епанчина предстает крайне калейдоскопичным явлением, наполненным признаками «чужого» и «своего». «Свое» естественным образом воспринимается положительно — радует почти полная идентичность с российской армией, греет душу близость языка, вызывает теплые чувства «единство веры двух народов» (с. 63). Эти черты народа с уверенностью можно назвать маркерами «своего», и они характерны почти для всех русских травелогов того времени. Но в то же время упоминаемые явления ощутимо отличаются от эталонных, русских образцов, что нагляднее всего выражено в религиозности — несмотря на единство веры, в Болгарии к ней относятся с меньшим благоговением.

С симпатией Епанчин воспринимает некоторые признаки «Европы» и «цивилизации» — прямые, широкие и чистые улицы, хотя здесь и не указывает на их близость к России, т.е. не маркирует как «свои». Возникшая бинарная оппозиция «европейский»/«турецкий», однако, исчезает при описании других черт «цивилизации» и модерна, которые претят автору. Он сожалеет о деревнях, которые забыты, пока все внимание сосредоточено на городах, осуждает то, что на образование и школы тратится больше, чем на религию и храмы. И ему откровенно неприятно влияние «Западной Европы», которое выразилось в политиканстве и свободе прессы.

В итоге он формирует картину «своего» народа, у которого сохранились ориентальные черты, но он от них избавляется. На этом уровне для него болгары безусловно «свои». Возникает феномен некоего «полусвоего» — образ Православного Востока — близкого к России не только по языку и религии, но и по его определенной

архаичности и традиционности, пусть и с некоторыми особенностями. В противовес ему выделяется модернизирующаяся «надстройка» над народом в виде политических элит и горожан, которые, уходя с Востока, вместе с тем уходят и от Православия. В строках Епанчина воплощен удивительный сплав российского ориентализма, близкого по своей сути к европейскому, и российского оксидентализма, рождавшегося в дискуссиях об особом пути России и во многом в противопоставлении Европе. Ориентализм, заимствованный в рамках послепетровской вестернизации российских элит, рождал представление о Востоке как царстве стагнации и застоя (Таки 2017: 270). Но приход прогресса и Европы уничтожал традиционное общество, которое консервативная часть русского общества ассоциировала со «своим». Приветствуя шествие технического прогресса по Востоку, полковник осуждал приход прогресса в сферу общественных отношений. Для него «европейский» было амбивалентным символом, имеющим положительную или негативную окраску в зависимости от сферы жизни общества. Епанчин же очевидно проецировал болгарские реалии на свою родину, и негативно говоря о «чрезвычайно свободной конституции» для юного государства, где еще не сложилось культурного общества, он указывал на неприменимость таких порядков для самой России.

Русских путешественников, с симпатией высказывавшихся о демократии, повышении уровня образования в Болгарии можно условно отнести к типу русских западников, который, как справедливо отметил Ю.М. Лотман, «плохо знал Запад: он конструировал его по контрасту с наблюдаемой русской действительностью» (Лотман 2000: 611). Епанчин же воплощает другую традицию, славянофильскую — плохо зная славян, он конструировал образ Православного Востока, отталкиваясь от своих стереотипных представлений о России и славянстве. Близость культур порождала своеобразных «ложных друзей переводчика» — при переводе балканских символов на язык русской культуры появлялось ошибочное представление об идентичности народов. А потому, не видя оттенков, русское общество продолжало не понимать «почти своих» балканских славян.

Литература

- Гаспаров 1993 — *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Восточная литература, 1993.
- Гусев 2019а — *Гусев Н.С.* Русские в болгарской языковой среде (XIX — середина XX вв.): эмоции и проблема взаимопонимания // Балканский тезаурус: коммуникация в сложно-культурных обществах на Балканах / Отв. ред. И.А. Седакова, ред. М.М. Макарецв, Т.В. Цивьян. М.: Институт славяноведения РАН, 2019. (Балканские чтения. 15.).
- Гусев 2019б — *Гусев Н.С.* Русские очевидцы рубежа XIX–XX вв. о европеизации и развитии Софии // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2019. № 3–4. С. 23–36.
- Гусев 2021 — *Гусев Н.С.* Путевые заметки П.А. Кулаковского о Болгарии // Славяне и Россия. Россия: взгляд на Балканы. XVIII–XXI вв.: к 100-летию со дня рождения И.С. Достяна / отв. ред. С.И. Данченко. М.: Институт славяноведения РАН, 2021. С. 439–452.
- Епанчин 1900 — *Епанчин Н.А.* В Болгарии осенью 1899 года. СПб.: Типография Штаба войск Гвардии и Петербургского военного округа, 1900.
- Епанчин 1996 — *Епанчин Н.А.* На службе трех императоров. Воспоминания. М.: Наше наследие, 1996.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
- Мушанов 2018 — *Мушанов Н.* Спомени. Дневник. Автобиография / съст. Н. Киселкова, С. Хазан. София: Изток-Запад, 2018.
- Таки 2017 — *Таки В.* Царь и султан. Османская империя глазами россиян. М.: НЛО, 2017.
- Февр 2008 — *Февр Л.* Рождение Европы. СПб.: «Александрия», 2008.
- Чириков 1913 — *Чириков Е.Н.* Поездка на Балканы. Заметки военного корреспондента. М.: Московское книгоиздательство, 1913.
- Шемякин 2016 — *Шемякин А.Л.* Особенности политического процесса в независимой Сербии (1878–1918): между «национальным идеалом» и «гражданским обществом» // Человек на Балканах: Особенности «новой» южнославянской государственности: Болгария, Сербия, Черногория, Королевство СХС в 1878–1920 гг. / отв. ред. А.Л. Шемякин. М., 2016. С. 169–260.

Nikita S. Gusev
(Moscow)

**SYMBOLS
OF “OWN” AND “SOMEBODY ELSE’S”
IN THE DESCRIPTIONS OF BULGARIA
BY RUSSIAN TRAVELERS OF THE TURN
OF THE 19TH–20TH CENTURIES
ON THE EXAMPLE OF THE WORK
OF N.A. EPANCHIN**

ABSTRACT:

The article analyzes the book of the Russian military commander N.A. Epanchin, written on the results of his trip to Bulgaria in 1899. The main attention is paid to the symbols that the author presents as markers of the semiotics notions of “their own” and “somebody else’s” issues in the country. In the country as “their own” are seen the appearance of the army, the language and the religion. The “somebody else’s” issues are represented by two layers — the oriental, embodied primarily by the old urban arrangement, and the “Western European”, expressed in the urbanization, primary attention to education to the detriment of religion and the politicization of the society. The symbols of the “somebody else’s” issues, with the exception of the “civilization” and “Europe” in his reception, embodied in straight and clean streets, are perceived by the author extremely negatively, which is largely due to his conservative views. Defending the traditional society, Epanchin welcomes technological progress, which expresses the paradoxical fusion of Russian orientalism and occidentalism. At the same time, remaining in the captivity of Slavophile illusions, he mistakenly perceived similar symbols of “their own” characteristics as identical to the Russian ones.

KEYWORDS: Bulgaria, N.A. Epanchin, travelogues, semiotics, “their own”–“somebody else’s”, Orthodoxy, the Slavs, orientalism, occidentalism.

NOTE ON THE AUTHOR:

Nikita S. Gusev, PhD in History, Scientific Secretary of the Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: kin@gusevns.ru

ORCID: 0000-0002-9573-7018

РЕЗЮМЕ:

В статье анализируется книга русского военачальника Н.А. Епанчина, написанная по итогам его путешествия по Болгарии в 1899 г. Главное внимание уделено символам, которые автор представляет как маркеры «своего» и «чужого» в стране. «Своими» в стране являются внешний облик армии, язык и религия. «Чужое» представлено двумя пластами — ориентальным, воплощенным в первую очередь старой застройкой городов, и «западноевропейским», выраженным в урбанизации, вниманием к образованию в ущерб религии и политизации общества. Символы «чужого» за исключением «цивилизации» и «Европы», воплощенных в прямых и чистых улицах, автором воспринимаются крайне негативно, что во многом обусловлено его консервативными взглядами. Защищая традиционное общество, Епанчин приветствует технический прогресс, в чем выражается парадоксальный сплав российского ориентализма и оксидентализма. При этом, оставаясь в плену славянофильских иллюзий, он ошибочно воспринимал похожие символы «своего» за идентичные российским.

Ключевые слова: Болгария, Н.А. Епанчин, травелоги, семиотика, «свой» – «чужой», православие, славянство, ориентализм, оксидентализм.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Гусев Никита Сергеевич, кандидат исторических наук, ученый секретарь Института славяноведения РАН.

E-mail: kin@gusevns.ru

ORCID: 0000-0002-9573-7018

СОБАКА НА ГРАВЮРЕ ДЮРЕРА «MELENCOLIA I»

Гравюра Дюрера «Melencolia I» (*ил. 1*), несмотря на всю ее загадочность и сложность, принадлежит к наиболее изученным памятникам мирового искусства. Основой для постижения ее смысла стал фундаментальный труд видного иконолога Эрвина Панофского «Сатурн и Меланхолия», созданный в соавторстве с Фрицем Закслем и Раймондом Клибанским (*Saturn and Melancholy* 1964; 1979). Авторы взяли на вооружение тезис Карла Гиелова (*Giehlow* 1903–1904), извлеченный им из труда неоплатоника Марсилио Фичино «*De vita triplici*» (1489), согласно которому творческие личности — по природе меланхолики и зависят от влияния Сатурна. Авторами были выявлены все источники по заявленной теме, от античности до Ренессанса, и были даны объяснения почти всех включенных в гравюру объектов.

Только собака была практически обойдена вниманием. О ней было сказано лишь, что в астрологических источниках она связана с Сатурном (*Saturn and Melancholy* 1979: 322, note 127), и уже до Дюрера включалась в изображения кабинетов ученых, с которыми ее сближает состояние постоянного поиска (Там же: 323). В труде высокочтимого тогда Горраполлона «Тайны египетского алфавита», переведенном другом Дюрера Вилибальдом Пиркхаймером и иллюстрированном им самим (1512), иероглиф собаки означал «сплин, пророков и “*sacras litteras*”» — «все понятия, со времен Аристотеля связанные с меланхоликами» (*Saturn and Melancholy* 1979: 323); в Ренессансе широко бытовало мнение, что собака «склонна к безумию» (Там же; ср. *Sohm* 1980: 13).



Ил. 1. А. Дюрер. Melencolia I. 1514

Все сказанное, однако, не объясняет причин появления собаки в кабинетах творческих людей и оснований для ее связи с Сатурном и темпераментом меланхолии, а также того важного места, которое она занимает в гравюре Дюрера. Это и побуждает нас детальнее остановиться на этой фигуре.

Собака Дюрера и сфера-космос. У стены здания, стоящего на берегу моря и увешанного рядом символических предметов, сидит крылатая Меланхолия в состоянии депрессии, известном со Средневековья как бездействие (*acedia*), устремив горящий взор в морскую даль. У ног ее спит собака.

Композиция листа четко делится на четыре части; собака находится в левом нижнем углу. Это гончая с купированными ушами¹, она свернулась в кольцо, как змея, кусающая свой хвост², — символ бесконечного времени. Меланхолия, измерявшая циркулем сферу-космос, творя, подобно Богу³, «числом, весом и мерой» (*Plat. Rep. 602d*), прекратила работу. Сфера как будто выкатилась из-под ее подола к собаке, ее движение удерживают лишь модульная планка, рубанок и пила⁴; прямые углы, под которыми лежат

¹ Э. Панофский излишне акцентировал убогость состояния собаки: «a half-starved wretch, curled-up, dead-tired, and shivering on the cold earth» ‘полуголодный бедолага, свернувшийся калачиком, смертельно уставший и дрожащий на холодной земле’ (*Saturn and Melancholy 1979: 318*, см. также 320). Это заключение (нашедшее новые отклики в ассоциациях животного с матерью Дюрера Барбарой, умершей от тяжелой болезни в тот же год, 16 мая 1514 года), неправомочно: достаточно проследить иконографию гончей от античности до Дюрера и в его собственном творчестве; к тому же, собака лежит вовсе не на голой земле, а на мощеной площадке двора.

² См. финикийское блюдо из гробницы Бернардини в Палестрине, VII в. до н.э., Рим, Вилла Джулия (Ратье 1989: Ил. II); ср. драконов Времени, кусающих свои хвосты, в колеснице Сатурна (*Saturn and Melancholy 1979: Pl. 38*).

³ Изображения бога-геометра с циркулем известны со Средневековья (см., напр., *Bible Moralisée, Codex Vindobonensis*, ок. 1220. Вена, Австрийская национальная библиотека, 2554). Ко времени Дюрера циркуль стал атрибутом Геометрии — главного из Семи свободных искусств (*septem artes liberales*), см. Геометрию на гравюре из энциклопедического трактата Грегора Рейша “*Margarita philosophica*”, Страсбург, 1504 (*Saturn and Melancholy 1979: Pl. 104*), прямой наследницей которой считается Меланхолия Дюрера.

⁴ Благодарю за многочисленные ценные консультации по вопросам техники и ремесла моего коллегу, кандидата искусствоведения Дмитрия Анатольевича Калининчева, в прошлом скульптора и изготовителя моделей.

инструменты друг к другу, далее выравниваются в прямую линию, очерчивая тем самым левый нижний угол с его зигзагами как рождающий локус. *Угол* — сфера творения мира в ритуалах и мифах архаической традиции, связанный с патриархальным началом; он выступает антитезой матриархальному *женскому лону*.

Сфера-космос — *новорожденное существо*, девственно чистое и совершенное. Оно вышло из тела матери в муках — «голову» младенца тасили щипцами, скрытыми под платьем Меланхолии (у правой ноги⁵), чтобы он начал дышать и жить, на что намекают также скрытые, лишь с видимым соплом, кузнечные мехи (у левой ноги). Еще один намек на «рождество» — стоящая за собакой чернильница с привязанным к ней, как пуповиной к матери, цилиндром-пеналом, в котором заключен инструмент для письма; крышка чернильницы открыта — роды прошли. Остается думать, что сфера-космос есть дитя, произведенное на свет Меланхолией и собакой как ее «животным образом». *Водный* контекст таких родов известен по «Аллегории Меланхолии» Джованни Беллини (ок. 1490), где Меланхолия в мрачном, первобытном пейзаже плывет со сферой-космосом на ладье, окруженной тонущими или всплывающими путти.

На гравюрах Дюрера встречается много собак, в том числе в сценах страстей Христовых⁶. Две другие мастерские гравюры, помимо «Меланхолии», «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513) и «Св. Иероним в келье» (1514), тоже включают изображение собаки. Но существовал ли «собачий» контекст у творческой личности в прошлом? Попытаемся сделать краткий обзор огромной по числу памятников, но неизученной пока темы.

⁵ Ср. щипцы Смита, которыми пользовались в акушерской практике до изобретения кесарева сечения.

⁶ Вот выборочный список: «Бичевание Христа» (ок. 1497–1498), «Несение креста» (ок. 1497–1498), «Благовещение Иоакиму» (ок. 1503–1504), «Посещение Марией св. Елизаветы» (ок. 1503–1504), «Поклонение волхвов» (1503). См.: Дюрер 2008: 262, 264, 274, 280, 283.

Собака в древней традиции: мифоритуальный аспект. Древнейшие изображения животного встречаются в позднем неолите, в частности, на сосудах эламской культуры Сузы А, ок. 3200 до н.э. Знаменитая чаша в Лувре (Hole, Wyllie 2007: Fig. 2) (*ил. 2*) с козлами-солнцами, внутри огромных рогов которых заключено по кружку-космосу с водными зигзагами и деревом, показывает, что перед нами картина *творения мира из вод*. Акт творения осуществляет *лежащая* (т.е. привязанная к Низу) собака; она рождает космос в парфеногенезе как «двойная богиня»: ‘мать-дева’ (Акимова 2007: 12–15). Вторая ее ипостась представлена *птицей* (хотя *две собаки* будут встречаться еще на римских надгробиях). Ряды лежащих собак и стоящих птиц венчают луврский сосуд. Птица здесь еще околородная, связана с Низом, однако в тех же Сузах А уже появляется и небесный ее вариант, отсылающий к Верху (Hole 2010: Fig. 7. 16–23).

В Древнем Египте образ «космотворческой» собаки чрезвычайно разветвился и дифференцировался. Антропоморфная Владычица вод в культуре Негада II (3600–3200 до н.э.) плывет на ладье с двумя кабинами (двойная метафора ‘материнского лона’). Ее руки подняты кверху — она уже лишена рождающей функции, которая вместе с «животным образом» заимствована теперь мужским ритуалом. Бывшая роженица-мать утратила свою роль Прародительницы. Ее главным представителем и наследником стал бог Анубис, волк-шакал-собака, «воскрешатель мертвых». Это всегда черный пес, который «лежит на животе», в отличие от близкого к нему «открывателя путей» Вепуата, изображенного всегда стоящим (Bonnet 1952: 40, Anubis). Однако уже довольно рано Анубис начинает возлежать «на цоколе» (*ил. 3*), т.е. переходит в Верхний мир — на крышки наосов, саркофагов, реликвариев (Bonnet 1952: 43, Anubis).

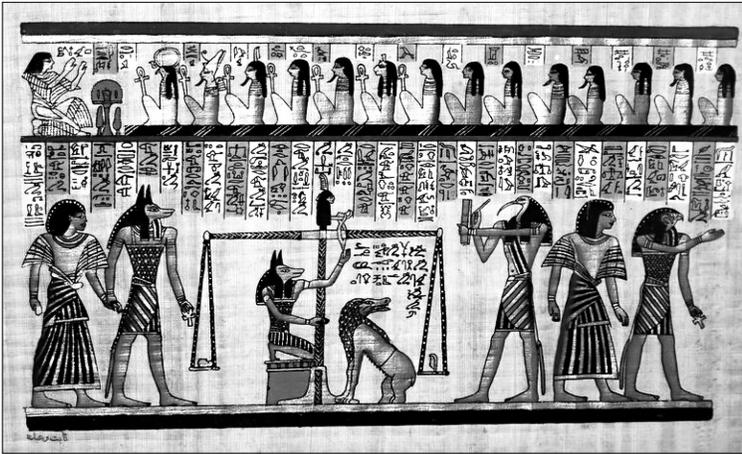
Вокруг Анубиса и еще одного его деривата, бога мудрости Тота, с которым он вместе вершит *загробный суд* Осириса (*ил. 4*), циркулировал круг женских богинь, оттесненных на периферию культуры мужским ритуалом. Среди них обращает на себя внимание, с одной стороны, чудовище Аммут, пожирательница неправедных



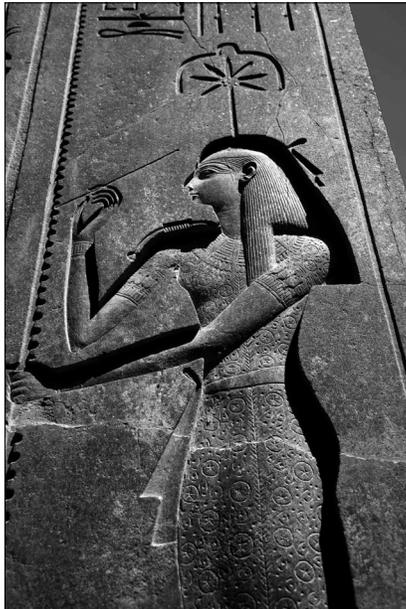
Ил. 2. Сосуд с козлом, собаками и птицами.
Элам, Сузы А. 4200–3800 до н.э.
(Париж, Лувр)



Ил. 3. Анубис на наосе из гробницы Тутанхамона. 18 дин.
(Каир, Египетский музей)



Ил. 4. Анубис и Тот на загробном суде.
Папирус Хунефера. 19 дин.
(Лондон, Британский музей, ЕА 991)



Ил. 5. Сешат с папирусной палочкой у Столпа времен

сердец, связанная с жреческо-жертвенным ритуалом (Bonnet 1952: 339, Abb. 82, Jenseitsgericht), а с другой — Сешат, сестра или дочь Тота в новых генеалогиях — «Госпожа строительных планов и письмен» (Edfou II, 1918: 31), измерительница времени, стоящая у кроны древа ишед или у Столпа времен с папирусной палочкой, отмечая вехи проходящих событий (Bonnet 1952: 699–701, Abb. 102, Seschat) (ил. 5). Она же геометр и архитектор, планировщик культовых зданий, хранитель Дома жизни (архива). В Сешат узнаются черты Владычицы вод и одновременно будущей ее культурной приемницы — ренессансной Геометрии.

В минойском мире Владычица вод выступает почти повсеместно в образе *осьминога* (Кифишин 2012: 135), так что пришедшая с Востока *собака-мать* вторична. Но она существует, судя, например, по сообщениям о содержании на Крите собак в храме Диктинны-Бритомартис, богини, близкой Артемиде (Philostr. Vita Apollon. VIII. 30). Прослеживается и линия египетской *собаки-отца*⁷ в иконографии Анубиса, возлежащего на крышке сосуда⁸. В микенском мире роль собаки гораздо более очевидна, как в обряде, так и в искусстве; здесь начинает акцентироваться тема *терзания собакой жертвы-паредра* (солнечного бога), в эламской и египетской керамике показанная еще периферийно (ср. Hole, Wyllie 2007: Fig. 3.2). Собак обычно две — ‘мать’ и ‘дева’, как видно хотя бы на ларнаках из Епископи в Иерапетре, 1400–1350 до н.э. (Акимова 2020: Ил. 504); ритуал терзания старой, отжившей сущности — необходимое условие для восстановления жизни. Связь собаки и птицы с *сосудом* как метафорой ‘лона’ очевидна и в микенских золотых чашах с фигурными ручками (Акимова 2020: Ил. 399–400; ил. 398).

Тема терзания-жертвоприношения перешла в искусство архаической Греции, где встречаются уникальные сцены вроде нападения собаки на коня в толще вод, среди рыб (Boardman 1998:

⁷ Уровень развития «хтонической» линии собаки основательно исследован в работе Б.А. Успенского (Успенский 1994: 86–103).

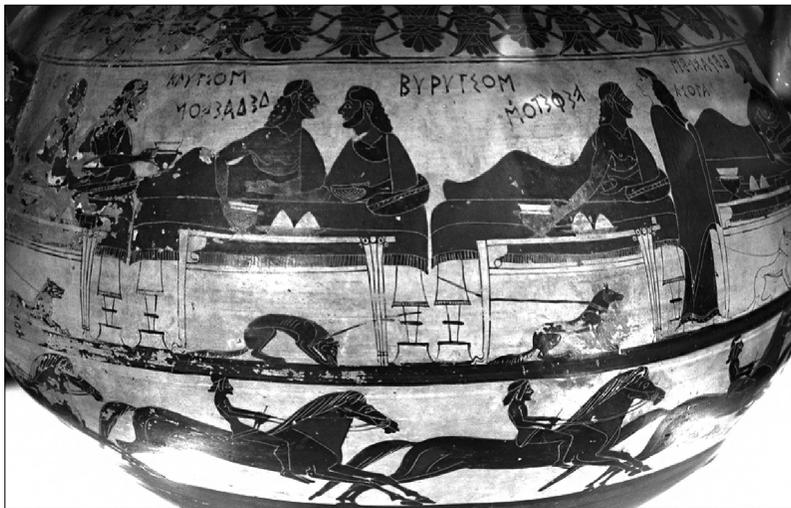
⁸ Ср. пиксиды из Мохлоса, ок. 2400 до н.э. (Акимова 2020: Ил. 50) и Арханеса, ок. 1100–1000 до н.э. (Акимова 2020: Ил. 515).

Fig. 170)⁹. Однако более значимы для будущего заимствованные в Ассирии и широко распространенные сцены *симпосия* — ночного пира мужчин, претерпевающих свои «страсти» по примеру шумерского Гильгамеша, египетского Ра или собственно греческого Одиссея (Кифишин 2012: 116–118). На пирах, как показывают сцены коринфских кратеров VI в. до н.э., в частности, с Гераклом и Иолой на пиру Эврита (см. Boardman 1998: Fig. 396.1–2) (*ил. 6*), были приняты «столовые псы», *τραπέζειντες*, привязанные к ножкам столов. Они представляли «акт смерти и ее преодоления, реновации» (Фрейденберг 1935: 389). На похоронах Патрокла двух таких собак, обезглавленных, бросили в погребальный костер (Ном. II. XXII. 173–174)¹⁰. В истоках они жрецы — ели под столом символически в виде остатков пищи героев плоть их самих, как бы намекая на будущую их регенерацию. Такая мысль нашла концептуальное выражение в иранском зороастризме («Авеста», 1200–800 до н.э.) и дожила в среднеазиатских погребальных обрядах до XX века (Рапопорт 1971: 33).

Однако у греков сохранился и образ собаки-Владычицы. Это чудовище Скилла (*σκύλλαξ*), живущее в пещере морской скалы (Ном. Od. XII. 85–100, 245–259). Ее имя «Лающая» и «щенячий» контекст говорят о том, что она собака-мать, постоянно рождающая детей в «лоне»-пещере, которую она *никогда не покидает*, только выдвигаясь наполовину, чтобы захватить жертву. Образ мощной богини с морским хвостом, с рулем в руках и собачьими головами у пояса широко известен у греков Южной Италии (Furiosi 2017) и sporadически встречается у их соседей этрусков. В Гробнице Рельефов в Черветери, IV в. до н.э. (Le città etrusche 1973: 173), при главной нише показаны *пара обуви, посох* (знаки смены жизненных циклов) и Владычица вод в двух стадийно разных формах — древняя Скилла и новый Кербер (*ил. 7*). Кербер, страж Аида, находящийся при Персефоне, в патриархальные времена был вынужден сменить водный мир на подземный, а женский пол на мужской, од-

⁹ Коринфская ойнохоя из Кум в музее Метрополитен в Нью-Йорке, 23.160.16.

¹⁰ Ряд сведений об иконографии собаки в Греции см. в нашей работе: Акимова 2009.



Ил. 6. Коринфский чернофигурный кратер мастера Эврита со сценой симпозиа с собаками. Ок. 600 до н.э. (Париж, Лувр)



Ил. 7. Скилла и Кербер в Гробнице рельефов в Черветери. IV в. до н.э.

нако его облик сохранил черты *морского* чудовища («У него было три собачьих головы и хвост дракона, а на спине у него торчали головы разнообразных змей», Apollod. III. 15. 2). Персефона — царица Подземного мира, хтоническая богиня *par excellence*, однако ее Аид хранит странные реликты водных феноменов — «бассейны», лутерии, гидрии и т.д. (Trendall I, 1978: Pl. 160.2; Trendall II, 1982: Pl. 194.1; 271.1; 323.3).

В греческих ритуалах и мифах собака связана с целым рядом богов (Афродитой, Аресом, Гермесом, Дионисом, Эротом, Асклепием), но наиболее прочно — с Артемидой и Аполлоном, потомками матери-волчицы Лето. Оба этих божества как убивают (зажившихся на земле стариков [Hom. II. XXI. 483] и нарушителей законов вроде Актеона или Ниобид), так и охраняют жизнь и процесс ее продуцирования. В классической Греции существовал строжайший запрет на допуск собак в святилище Артемиды и Аполлона на Делосе, а также в святилище Афины на Акрополе; в Риме запрет распространялся на храм Юпитера Капитолийского (Cic. De nat. deor. II. 63), из чего следует, что наиболее мощные собачьи культы были прежде именно у этих богов.

Оставляя в стороне Рим, можно думать, что Афина, которой на Панафинейх дарили пеплос, сменила более древнюю хозяйку Акрополя Артемиду. Храм Артемиды Хитоны, τὸ ἱερόν κυνηγέσιον (RE II, 1896: 1382, Artemis), — филиал бравронского святилища богини-медведицы, стоял перед Парфеноном (Paus. I. 23. 7; Schol. Kallim. Hymn. Art. 255; Zeus 77). Он был известен обрядом приношения Артемиде роженицами *одежд* (Eur. Iph. Taur. 1462 sq.; Anthol. Pal. VI. 201 sq., 271 sq.), в далеком прошлом медвежьей шкуры. Женский пол священной собаки Акрополя засвидетельствован Филохором, автором III в. до н.э. (FHG 328; Tober 2017): в конце 307 — начале 306 до н.э. случилось чрезвычайное событие: собака вдруг прошла сквозь храм Афины Полиады (т.е. Эрехтейон) к священной оливе Пандросейона и возлегла там на алтарь Зевса Геркейского, покровителя домашнего очага (что было сочтено добрым знаком для политических изгнанников во главе с правителем Афин Деметрием Фалернским).

«Собачья» форма у Аполлона сильно затушевана, у Артемиды отошла к ее мрачной ипостаси, богини смерти и призраков Гекате. Но на праздниках жрица Артемиды в белых одеждах выходила к храму в сопровождении охотничьей собаки (RE VIII, 1913: 2577, Hund). Геракл держал выведенного из Аида пса Кербера в Трезене именно в храме Артемиды (Paus. II. 31. 2; 35. 11).

«Близнецы» Артемиды и Аполлон, несмотря на их разный генезис и на старшинство Артемиды (родилась чуть раньше Аполлона и помогала матери при его родах, Apollod. I. 4. 1), оба выступали творцами космоса. Но их функции специализировались. Артемиды охраняет жизнь как биологический процесс, Аполлон — как духовный. Она блюдет процесс рождения людей, диких и домашних животных, он — созидает гармонию мира, патронирует творческих людей. Он Мусaget, предводитель Муз, заботящихся о сохранении космоса и исторической памяти, как египетская Сешат, но на новом уровне. Артемиды возрождает *тело*, Аполлон — *дух* мироздания¹¹.

Одной из первых манифестаций этой антитезы стал уникальный микенский ларнак из Танагры, XIII–XIV вв. до н.э. (Konsola, Dimakoroulou 1981) (*ил. 8*), с четырьмя птицами на крышке в позе взлета, стоящими на омеговидных блоках со знаками космогонического «разделения» (на реверсе) и «союза» (на фасаде). Внутри останки брэнного тела, снаружи полет бессмертной *φυχή*.

Душа-птица отгесняет на второй план мать-собаку в композиции утраченного лаконского килика VI в. до н.э. с двумя симпосиастами (Boardman 1998: Fig. 414) (*ил. 9*). О космогенезе говорят устремленные вверх ящерицы и змеи по сторонам ложа, *птица* же составляет самый центр новосозидаемого мира, находясь под франией с двумя *парами обуви*, в окружении *двух собак*; еще *две птицы* взлетают, тогда как вокруг симпосиастов парят новые души в виде мужских сирен.

¹¹ Ср. иконографию, с вариантами, на вазах Апулии IV в. до н.э.: Артемиды едет на пантере, Аполлон летит на лебеде (Trendall 1, 1978: Pl. 57.2, в сцене с собаками Актеона).



*Ил. 8. Ларнак с фигурками птиц-душ из Танагры,
Беотия. XIII в. до н.э.
(Фивы, Археологический музей)*



Ил. 9. Лаконский килик мастера Навкратиса
со сценой симпосия. VI в. до н.э.
(Прорисовка)

Антитеза двух форм Владычицы, водной и небесной, широко прослеживается в греческих надгробиях: умерший дразнит *птицей собаку*: та подпрыгивает, чтобы ее схватить, но безуспешно (Scholl 1996: Taf. 28.1. Nr. 110; Taf. 32.3. Nr. 362 etc.) (*ил. 10*). Разумеется, это не просто бытовой мотив, а символическое представление посмертного разделения живой сущности на *тело и дух/душу*. Они вновь воссоединятся только в новом цикле. Стелы часто снабжались эпитафиями — высеченным в камне словом, *историческим документом*, подтверждающим факт существования на земле ушедшего в иной мир человека. Пусть косвенно, собака и птица причастны к *письменной форме* сохранения памяти. Они продолжают линию, начатую Анубисом-Тотом и богиней Сешат.

Реминисценции древнего концепта собаки в европейской традиции. Мысль о древней Владычице вод не была забыта в последующем, как показывает роль собаки в новом искусстве, которую вследствие ее недостаточной изученности можно проследить пока лишь пунктирно. В позднем Средневековье и Возрождении собак высоко ценили не только как сторожей и охотников, но и как домашних питомцев, которых хозяева даже водили с собой в храмы. Допуск в церковь в Европе (во Франции, в частности) им был запрещен только в XV в.: лай собак мешал богослужениям, и они рвали церковные книги.

Наиболее ярко ритуально-мифологическое значение собаки отражено в теме пира как сотворения космоса. В миниатюре «Январь» «Роскошного Часослова герцога Беррийского» братьев Лимбургов, 1414 (Шантийи, Музей Конде) (Казель, Ратхофер 2002: 15) (*ил. 11*) роль «столового пса» играет *лежащая на полу* собака, которую кормит служитель; два ее щенка лакомятся на самом столе прямо напротив герцога. Рядом молодые мужчины совершают акт «*расчленения хаоса*» (разрезания на части главного блюда, жареных поросят, лежащих кверху ножками в знак «перевернутого мира»), а в другом углу, где стоит блюдо с жареными птицами, — акт «*соединения половин*» (возлияние с причастной чашей, киворием). В наличии все составные древнего концепта: лежащая собака-мать, творец; сосуды как «рождающее лоно»; сам акт творчества как



Ил. 10. Стела Мелисто с собакой и птицей. Ок. 340 до н.э.
(Гарвардский университет, Музей Артура Саклера)



Ил. 11. Братья Лимбурги.
Роскошный часослов герцога Беррийского (Январь). 1416
(Франция, Шантийи, Музей Конде)

жертвоприношение (бога-солнца кабана и птицы, небесной ипостаси собаки-матери) и ритуальная либация.

Отступлением от древней традиции видится фигура *спящей собаки* при столе. Примеров много, но особенно характерна «Тайная вечеря» Якопо Бассано, 1542–1546 (Рим, Галерея Боргезе) (*ил. 12*). Собака, как обычно, показана на *первом плане*. Рядом с ней *два разных сосуда*, ее символы как Владычицы вод с ‘рождающим лонном’. Традиционно спящим показан и апостол Иоанн, приникший к Христу спереди так, что целиком закрывает его тело, видна только возвышающаяся голова. Спящий (метафорически умерший) Иоанн как бы предвосхищает судьбу преданного, но уже идущего к воскресению Христа (изображенного стоящим, в позе ‘жизни’). Собака, соответственно, воплощает законченный цикл бытия, черватый рождением нового.

Кроме сосудов, часто встречается *полотенце*, например, в «Тайной вечере» Тициана, 1555 (Мадрид, Собрание герцога Альба). Оно — символ *пути души* из Водного мира наверх, а также ее *покров*, оболочка (новое тело). Появляется и *птица*, которая у Тициана сидит на кромке низкого, материнского, сосуда, в других композициях предстает, например, битой дичью («Тайная вечеря» Я. Бассано, ок. 1586. Мадрид, Прадо) — в знак окончания старого цикла, или бессмертным Святым духом, а у Тициана возникает как знак воскресения. Новую жизнь воплощает фигура *ребенка*.

Еще более архаичные реликты древности наблюдаются в голландской живописи XVII века, например, у Яна Стена. *Хаос* у него представлен в виде усеянного мусором пола («В таверне», 1678, Амстердам, Рейксмузеум) (*ил. 13*), в продолжение античной традиции Соса из Пергама с его знаменитой мозаикой «Невыметенная комната» (*Ἀσάρωτος οἶκος*), II в. до н.э.¹², с важными акцентами на половинках разбитых яиц и опрокинутом табурете. Становление *космоса* очевидно в эпизодах амурных заигрываний и игры в трик-трак.

¹² Дошла в повторениях, в частности, мозаичиста Гераклита. Живых существ не включает, только «мусор».



Ил. 12. Якопо Бассано. Тайная вечеря. 1542
(Рим, Галерея Боргезе)



*Ил. 13. Ян Стен. В таверне. 1678
(Амстердам, Рийксмузеум)*

Собаچه «космотворчество» широко показано в его же «Разгульном веселье в таверне», 1674 (Лондон, Собрание Уоллеса) (*ил. 14*). На дальнем плане едят, поют и пляшут, а на ближнем — мальчик кормит кошку на полу прямо из кастрюльки, тогда как пятнистая собачка заинтересованно принюхивается. Она стоит при входе, но в интерьере, рядом с прислоненным к двери *посохом*, далее сидит *мать с грудным ребенком* и стоят *два сосуда* — широкое блюдо и конический бочонок.

Сцены пира часто включают *возлияния* — в форме наливания вина из бочки в кувшин (ср. «Брачный контракт Тобиаса и Сары», ок. 1650, Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха) (*ил. 15*) и некие *письменные тексты*. «Соединению» половин предшествует «разделение хаоса» в виде обособления молодой пары от родительской четы (сидит за столом, где составляют *брачный договор*). Собака не связана с писанием, но как фигура первого плана, отсылая к особой традиции, выступает не только свидетелем *документируемого* гражданского акта, но и его, так сказать, инициатором.

Собака/кошка освящают ‘лоно’ дома своим присутствием. Так, собака, встречая невидимого гостя, стоит рядом с упавшим на лестницу *документом* в картине «Вид коридора» Самюэля Диркса ван Хогстратена, 1662 (Национальный траст, парк Дайрхем, Глостершир) (*ил. 16*); за ней видна кошка. Они воплощают «тело» идеального домашнего космоса, а «душу» его — попугай, что дублировано, соответственно, *четой* скрытых от глаз хозяев и отражением мужчины *в зеркале*. «Документ» при зеркале присутствовал уже в «Чете Арнольфини», 1434 (Лондон, Национальная картинная галерея) — надпись автора «Ян Ван Эйк был здесь»; там же, помимо *собачки*, стояла и *пара обуви*, а само *зеркало* в таких случаях есть главный атрибут Владычицы¹³.

¹³ Первичное зеркало — спокойная гладь воды, в которой отражается глядящий в нее. Наличие отражения (присутствие *зеркала*) есть метафора перехода от хаоса к космосу; утрата отражения — смерть (ср. миф о Нарциссе, Paus. IX. 31. 8); ср. многочисленные зеркала у Водных владычиц и возрождаемых персонажей на итальянских погребальных вазах IV в. до н.э. (Trendall II, 1982: Pl. 233.5; 315.4; 339.1 etc.).



*Ил. 14. Ян Стен. Свадьба в таверне. 1674
(Лондон, Собрание Уоллес)*



Ил. 15. Ян Стен. Брачный контракт Тобиаса и Сары. Ок. 1650
(Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха)



Ил. 16. С.Д. ван Хогстратен. Вид коридора. 1662
(Национальный траст, парк Дайрхем, Глостершир)

С *письменным текстом*, который она держит под лапой, собака фрагментарно показана в картине Витторе Карпаччо «Две венецианки» (ок. 1510, Венеция, Музей Коррер; верхняя часть с морем была отрезана, хранится ныне: Лос Анджелес, Музей Пола Гетти) (*ил. 17*). С редкостной полнотой на ней представлен весь древний концепт Водной владычицы: старшая и младшая дамы, с молодым мужчиной ('мать' и 'дева' с 'сыном-супругом'), на балконе *у моря* (=Водный хаос) сидят с животными: старшая с *двумя собаками*, младшая с *двумя птицами* — кекликом и павлином, на парапете еще *две птицы* и *два сосуда* с растениями (ветвление идеи), возле младшей дамы стоит *пара обуви*.

Необходимо было бы сделать детальный анализ иконографии собак как у самого Дюрера, так и у ближайших наследниц его «Меланхолии» — хотя бы трех картин на эту тему Лукаса Кранаха Младшего (1515–1586) и двух гравюр Джованни Бенедетто Кастильоне (1609–1664), однако такая задача выходит за пределы нашей работы.

Пока констатируем живучесть ритуально-мифологического смысла собаки как творца космоса из хаотических вод: всегда показана на первом плане, часто лежит на земле, рядом с сосудами, в присутствии птицы, супружеской пары/ребенка, и при наличии пары обуви, зеркала или письменного текста, с показом космогонических ритуалов «разделения» и «соединения».

Окружение собаки на гравюре Дюрера. Возвращаясь к «Меланхолии» Дюрера, видим, что его охотничья собака, бывшая «жрица», помещена на нижнем уровне двора; она спит: ее цикл закончен. Помимо ранее упомянутых сферы-космоса и чернильницы, ее ближайшими соседями являются два больших странных каменных тела — мельничный жернов и многогранник.

Жернов примыкает к заду животного. Он изношен, и у него отсутствует пара — нижний диск, вместе с которым они вращались, перемалывая зерно. Отверстие для насадки на стержень зияет — сердцевина вынута. Он застыл на полпути от женской сферичности к мужской угловатости. Обычно горизонтально лежащий, здесь он поднят, как соседняя лестница, и стоит, опираясь на зда-



Ил. 17. В. Карпаччо. Две венецианки. Ок. 1510
(Венеция, Музей Коррер;
Лос Анджелес, Музей Пола Гетти)

ние. Связанный с едой и ритуальной пищей человека, жернов напоминает о «муках хлеба», почету которого в одной малорусской легенде завидовала змея (Потебня 1865: 39–45). Он несет в себе жертвенно-жреческий смысл, отраженный в латинской поговорке: «Sero molunt deorum molaе» («Поздно мелют жернова богов»; поздно, но неотвратимо).

На втором уровне двора, прямо над собакой, стоит полиэдрон — куб с двумя срезанными углами, превращенный в восьмигранник. В отличие от сферы-космоса и жернова, он уже обрел способность самостоятельно стоять, но покоится на одной из двух своих неустойчивых граней. Видны только четыре из них, две маленькие контрастные, фактически черная и белая, и две большие, по-разному освещенные рассеянным светом. Создается впечатление, что они представляют Времена дня, как это будет в Капелле Медичи Микеланджело спустя несколько лет (1520–1534). Малые грани ассоциируются с Днем и Ночью, большие с Утром и Вечером, причем Утро скорее представляет плоскость, обращенная к Меланхолии. Несоразмерная небольшому листу, грань Утра могла иметь символический смысл *рассвета*, приходящего на смену сну разума, бездействию мыслей и рук. В скоплении пятен в ее верхней части ученые увидели человеческий череп (Reuterswärd 1967), но нечеткость формы скорее говорит о попытке *проявления образа* в немой, безразличной среде.

Многогранники появились в Италии в последние десятилетия XV в., в основном в кабинетах ученых, математиков. Сразу два полиэдрона показаны на «Портрете Луки Пачоли» Якопо ди Барбары, ок. 1495 (Неаполь, Музей Каподимонте) (Maskinnon 1993: Pl. 1) (*ил. 18*). В отличие от маленького, стоящего на его книге «Summa de arithmetica», большой и прозрачный полиэдрон до половины наполнен *водой* и подвешен к потолку. Его вода отнюдь не «хаотическая»; многогранник превращен в сосуд Верха, небесный источник жизни. Пачоли сам изготавливал серии полиэдронов из стеклянных пластин и дарил их знатным людям и городам — Флоренции, Милану и Венеции (Maskinnon 1993: 170–171). Контекст изображения полиэдронов у других мастеров (например, часы в «Послах» Ган-



Ил. 18. Якопо ди Барбаро. Портрет Луки Пачоли. 1495
(Неаполь, Музей Каподимонте)

са Гольбейна Младшего, 1533; Лондон, Национальная галерея) и в искусстве Нового времени (Bubenik 2019) почти исключительно «внеземной», что позволяет видеть в них воплощение вневещного мира — разума, духа, души.

Полиэдрон Дюрера уникален; слишком велик, неуклюж, тяжеловесен. И все же он не вещь земли. Патрик Дорли, например, считал эту фигуру не вполне удавшимся воплощением «Прекрасного» Платона, предмета диалога «Гиппий Большой» (Doogly 2004: 269). Рядом с полиэдром лежит инструмент, сочетающий в себе гвоздодер с молотком. Если гвоздодер необходим для извлечения ранее вбитых гвоздей (см. в нижнем правом углу), а молоток, напротив, для забивания новых, то в целом они представляют знак конца-начала, равновесие Прошлого и Будущего, как временное отсутствие Настоящего. С учетом лестницы это намек на страсти Христа и открытие через них *пути души в небеса*.

В целом, *триада* геометрических форм вокруг собаки представляет новорожденную сферу-космос, умозрительно разложенную на «тело» (жернов) и «дух» (полиэдрон). Если космос безупречен по форме, то его две составные в процессе дальнейшего творения Меланхолией вышли с изъянами (изношены и потерты). Вот почему ее работа оказалась брошенной, «книга жизни» закрытой. Но мрачная апатия пройдет, как говорит о том *горящий огонь* за полиэдром — на третьей, высшей ступени двора. В чаше, стоящей в тигле, плавится некое вещество, а рядом находятся снова щипцы для извлечения «новорожденного» (литейного творения), но другой, тонкой природы. Еще одна *триада* вещей, идущих вдоль края листа: чернильница — молоток-гвоздодер — тигель с щипцами, предрекает рождение и умножение жизни. Горящий огонь — это и огонь вдохновения, который уже загорается на грани моря и суши.

«Группа собаки» у Дюрера, однако, остается вне жизни без путто. Жернов превращен в трон с покрывалом-небом, на котором сидит, как Христос на радуге, крылатый младенец с высоким мудрым лбом. Обычно интеллектуалы трудятся в уютных кабинетах, как св. Иероним у того же Дюрера (1514). Здесь путто пишет «в походных условиях», видимо, время не терпит и нужно срочно спасать ситуацию. Он пишет *стилем на табличке*. Стиль похож на резец,

которым работали граверы, в том числе и сам Дюрер (Saturn and Melancholy 1979: 344), табличка тоже античная вещь, и непонятно, почему именно их выбрал путто вместо находящейся здесь же чернильницы с пером. Пишущие младенцы столь раннего возраста в античном искусстве отсутствуют, в искусстве Европы их представляет только один — новорожденный Христос. Иконография его бытовала в XIV–XVI вв. (собрано 38 примеров) в широком ареале от Бургундии до Португалии (Parkhurst 1941: 292–306). Христос на руках стоящей или сидящей Марии пишет в книге¹⁴, мать держит чернильницу и одновременно кормит его грудью.

Путто Дюрера далеко превосходит таких младенцев целеустремленностью и внутренней сосредоточенностью. Он воплощает мысль в слове без руководителей и опекунов, без свидетелей — один во Вселенной. Этот его труд, как и горящий тигель, знаменует выход из тупика, в котором оказалась собака/Меланхолия. В мир приходит новое слово юного существа. Старая мудрость материнского прошлого утратила смысл из-за приверженности к *Ницу*, очевидной, в частности, в загроможденности пространства материальными телами. Новая мудрость мужского мира утверждает свои ценности *духа* в лице пишущего младенца, крылатого бога. Путто Дюрера имеет сходство с его младенцем-Христом¹⁵, как и Мария с Меланхолией¹⁶. Они выглядят на гравюре как *мать и сын*, связанные кровными узами: оба крылаты, сидят рядом, обращены в одну сторону и в сходных позах, со склоненными головами и напряженными лицами, с предметами интеллектуального труда в руках. Вероятно, это она подстелила ткань на жернов, чтобы ребенку не было холодно. Но дитя превосходит «мать»: сидит на возвышенном месте; обе его руки заняты, при том вовсе не праздным держанием вещей.

¹⁴ Там, где текст читается (пять случаев), это цитаты из евангелий (ср. Matt. 21.35), слова Христа-учителя: «Ego sum lux mundi et via veritatis» (Ioan. 14:6) etc. (Parkhurst 1941: 304. Fig. 28); некоторые на немецком языке.

¹⁵ Ср. «Мадонну, венчаемую ангелами», 1520 (Дюрер 2008: 491).

¹⁶ Неоднократно отмечалось сходство листа с «Мадонной, сидящей у стены», 1514 (Дюрер 2008: 486).

Фигура путто была недооценена Э. Панофским, видевшим в нем воплощение «практики», непригодной без «теории», которой владеет Меланхолия¹⁷; на деле она составляет формальный и духовный центр гравюры. Дюрер дает понять, что младенец подобен возродившемуся Христу; плотницкие инструменты напоминают о его прошлом детстве с земным отцом Иосифом, лестница же — свидетельство его недавней жертвенной смерти (Распятие и Снятие с креста¹⁸). И вот теперь, снова младенец, Христос выступает духовным создателем космоса, устранивая несовершенства материнского чувственного творчества. Сидение на жернове предрекает ожидающие его в конце цикла новые страсти.

«Melencolia I» воплощает в развернутом виде древний концептуальный блок «водной космогонии» с явным присутствием моря¹⁹, с творцом-матерью в зоо- и антропоморфном образах, с «рожде-

¹⁷ См.: Saturn and Melancholy 1979: 321: «...the industry of the writing putto signifies the careless equanimity of a being that has only just learnt the contentment of activity, even when unproductive, and does not yet know the torment of thought even when productive; it is not yet capable of sadness because it has not yet attained human stature. The conscious sorrow of a being wrestling with problems is enhanced both by the unconscious suffering of the sleeping dog and by the happy unself-consciousness of the busy child». ‘Усердие пишущего путто выражает невозмутимое спокойствие существа, удовлетворенного работой, хотя бы и бесплодной, — но не знающего мук мысли, даже если эти муки плодотворны; он еще не достиг человеческого состояния и поэтому не способен переживать. Сознательная скорбь того, кто бьется над проблемами [т.е. Меланхолии], воспринимается острее на фоне неосознанного страдания спящей собаки, равно как и счастливой бессознательности занятого своим делом ребенка’. См. Там же: 343, note 203.

¹⁸ Ср. «Мессу св. Григория», 1511 (Дюрер 2008: 383).

¹⁹ Остается загадочным соотношение Сатурна с меланхолией в годовом цикле, что важно именно в связи с их отношением к *воде*. Конкретно говоря, темперамент меланхолии в астрологических классификациях не соответствует позиции Кроноса/Сатурна на переходе смены лет: меланхолия сдвинута с зимы на осень: соотносится с вечером, пожилым возрастом, осенью (Saturn and Melancholy 1979: 369: «substantially uniform system»). Формальным партнером Сатурна выступает флегматический темперамент, связанный с концом-началом года, зимой, старческим возрастом и *водой*, но не связанный с творчеством (космогенезом). «Меланхолия», ассоциируемая с зимой, спорадически встречалась в источниках (Там же: 394), но такая линия осталась вне общей системы. Как, когда и почему соответствие оказалось нарушенным, пока остается неясным.

нием» космоса-сферы / дитяти, с понятием смены жизненных циклов как временного отказа от деятельности, символически воплощенного в спящей собаке, с «документальным» подтверждением произошедшего (чернильница, стиль — табличка).

Кажется, нет только птицы как небесной ипостаси собаки-творца. На деле она тоже присутствует, в образе т.н. летучей мыши²⁰ — гибрида земноводного, млекопитающего и птицы (воды — земли — неба), трех важнейших составляющих космоса. Она предстает в небесах как знамение духовного кризиса, в противоположность материальному — собаке; образ ее «хаотичен», он требует «разделения», как греческий Персей «разделял» Медузу Горгону, создавая тело и дух космоса (великан Хрисаор — конь Пегас). «Летучая мышь» Дюрера «разделяется» по своей воле, совершая акт *самопожертвования*: из ее разорванной груди²¹ вырывается кометой в небеса живое сердце, и на распластанных крыльях проступает надпись: «Melencolia I». Смысл единицы пока неясен²², но само слово Melencolia, вероятно, означает «ритуал перехода» всех творческих людей как представителей единого Творца — извечной жертвы, искупающей грехи земного мира.

²⁰ Во времена Дюрера ее считали птицей, а млекопитающим признали только в XVII в. (Ricucci, Rydell 2017: 167).

²¹ О том, что «летучая мышь» не «несет баннер», а раскрывает надпись, начертанную на ее коже изнутри, говорят две гравюры Дюрера к «Триумфальной арке императора Максимилиана I» (1515) с аналогично исполненными надписями на коже льва и оленя (Дюрер 2008: 345, 346–347). Отличие в том, что там представленные животные мертвы, хотя и показаны с головой и конечностями, а «летучая мышь» еще жива.

²² Э. Пановский считал, что Дюрер взял на вооружение тезис немецкого гуманиста Агриппы Неттесгеймского («De occulta philosophia», 1510, изд. 1531–1533), разделившего «меланхолию» на три типа: I) melancholia imaginativa (постижение физического мира воображением: художники, архитекторы, астрономы); II) melancholia rationalis (постижение абстрактным мышлением: математики и др.); III) melancholia mentalis (постижение внечувственно мира созерцанием: философы, теологи) и, соответственно, представил на гравюре «Меланхолию I» — творца первого, самого низкого уровня (Saturn and Melancholy 1979: 350–351). Однако убедительных аргументов представлено не было; меланхолики же других типов ни у Дюрера, ни в искусстве в целом как таковые не известны.

Литература

Anthol. Pal. — Палатинская Антология.

Apollod. Bibliotheca — Аполлодор. Мифологическая библиотека.

Cic. De nat. deor. — Цицерон. О природе богов.

Eur. Iph. Taur. — Еврипид. Ифигения в Тавриде.

Hom. Il. — Гомер. Илиада.

Hom. Od. — Гомер. Одиссея.

Paus. — Павсаний. Описание Эллады.

Philostr. Vita Apollon. — Филострат. Жизнь Аполлония Тианского.

Plat. Rep. — Платон. Государство.

Schol. Kallim. Hymn. Art., Zeus — Схолия к «Гимнам» Каллимаха (гимны к Артемиде, к Зевсу).

FHG — Fragmenta Historicorum Graecorum.

Акимова 2007 — *Акимова Л.И.* Искусство древней Греции. Геометрика. Архаика. СПб.: Азбука-классика, 2007.

Акимова 2009 — *Акимова Л.И.* Всадник, собака и птица. О смысле одной изобразительной формулы // Балканские чтения 10. Переходы. Перемены. Превращения / Под ред. И.А. Седаковой и др. М.: Институт славяноведения РАН, 2009. С. 22–28.

Акимова 2020 — *Акимова Л.И.* Искусство Эгейского мира. Троя. Киклады. Крит. Фера. Микены. М.: БуксМарт, 2020.

Дюрер 2008 — *Боре А., Бон С.* Альбрехт Дюрер. Гравюры / Пер. с франц. М.: Магма, 2008.

Казель, Ратхофер 2002 — *Казель Р., Ратхофер И.* Роскошный часослов герцога Беррийского / Пер. с нем. К.А. Светлякова. М.: Белый город, 2002.

Кифишин 2012 — *Кифишин А.Г.* Странствие в подземном мире страждущего бога. К реконструкции шумеро-греко-египетского прамифоритуала // Сфинкс, или мифология бытия. Памяти Е.В. Мавлеева / Под ред. Л.И. Акимовой и А.Г. Кифишина. М.: Полет Джонатана, 2012. С. 93–152.

Потебня 1865 — *Потебня А.А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий (Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1865. Апрель–июнь. Книга вторая). М.: В университетской типографии, 1865.

- Рапопорт 1971 — *Рапопорт Ю.А.* Из истории религии древнего Хорезма (оссуарии) / Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Том VI / Под общ. ред. С.П. Толстова. М.: Наука, 1971.
- Ратье 1989 — *Ратье А.* Этруски. 700 лет истории и культуры / Пер. с итал. Рим, Лацио-Италия: Издательство ДАГА, 1989.
- Успенский 1994 — *Успенский Б.А.* Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1994. С. 86–103.
- Фрейденберг 1935 — *Фрейденберг О.М.* Из до-гомеровской семантики // Академику Н.Я. Марру: XLV [лет научной деятельности] / Под ред. И.И. Мещанинова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 381–392.
- Boardman 1998 — *Boardman J.* Early Greek Vase Painting. London: Thames and Hudson, 1998.
- Bonnet 1952 — *Bonnet H.* Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1952.
- Bubenik 2019 — *Bubenik A.* The Shapes of Things to Come: Dürer’s Polyhedron. <https://doi.org/10.4324/9780429468469> (дата обращения: 20.10.2021).
- Doorly 2004 — *Doorley P.* Dürer’s ‘Melencolia I’: Plato’s Abandoned Search for the Beautiful // *The Art Bulletin* 2004. Vol. 86. No. 2. P. 255–276.
- Edfou II, 1918 — *Rochemonteix M. de, Chassinat É.* Le Temple d’Edfou. Tome II. (Mémoires de l’Institut Français d’Archéologie Orientale de Caire. Tome XI). Kairo, 1918.
- Furiosi 2017 — *Furiosi E.* Variazioni sull’immagine di Skylla. Proposta di commento e catalogo / Università Ca’Foscari, Venezia. Режим доступа: <http://hdl.handle.net/10579/10549>.
- Giehlow 1903–1904 — *Giehlow K.* Dürers Stich “Melencolia 1” // *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst* 26, 1903. S. 29–41; 27, 1904. S. 6–18, 578.
- Hole 2010 — *Hole F.* The Organization of Ceramic Production during the Susa I Period // *Paléorient* 2010. Vol. 36. No. 1. P. 23–36.
- Hole, Wyllie 2007 — *Hole F., Wyllie Ch.* The Oldest Depictions of Canines and a Possible Early Breed of Dog in Iran // *Paléorient* 2007. Vol. 33. No. 1. P. 175–185.
- Konsola, Dimakopolou 1981 — *Konsola D., Dimakopoulou K.* Musée Archéologique de Thèbes. Guide. Direction Générale des Antiquités, 1981.
- Le città etrusche 1973 — *Boitani Fr., Cataldi M., Pasquinucci M.* Le città etrusche. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1973.

- Mackinnon 1993 — *Mackinnon N.* The Portrait of Fra Luca Pacioli // The Mathematical Gazette 1993. Vol. 77. No. 479. P. 130–219.
- Parkhurst 1941 — *Parkhurst Ch. P.* The Madonna of the Writing Christ Child // The Art Bulletin 1941. Vol. 23. No. 4. P. 292–306.
- RE II, 1896 — Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bd. II. Stuttgart, 1896. Sp. 1336–1440 (R. Wernicke: Artemis).
- RE VIII, 1913 — Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bd. VIII. Stuttgart, 1913. Sp. 2540–2582 (F. Orth: Hund).
- Reuterswärd 1967 — *Reuterswärd P.* Sinn und Nebensinn bei Dürer, Randbemerkungen zur ‘Melencolia I’ // Gestalt und Wirklichkeit. Festgabe für Ferdinand Weinhandl. Mühler R., Fischl Joh. (Hrsg.). Berlin: Duncker & Humblot, 1967.
- Riccucci, Rydell 2017 — *Riccucci M., Rydell J.* Bats in the Florentine Renaissance: From Darkness to Enlightenment (Chiroptera) // Lynx, n. s. 2017, Praha. Vol. 48. P. 165–182.
- Saturn and Melancholy 1979 — *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nendeln, Lichtenstein: Kraus Reprint, 1979. 2nd ed. (1st ed. 1964).
- Scholl 1996 — *Scholl A.* Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhts. vor Chr. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1996 (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, 17 Beiheft).
- Sohm 1980 — *Sohm Ph.* Dürer’s ‘Melencolia I’: The Limits of Knowledge // Studies in the History of Art 1980. Vol. 9. P. 13–32.
- Tober 2017 — *Tober D.* Greek Local Historiography and its Audiences // The Classical Quarterly 2017. Vol. 67. Issue 2. P. 460–484.
- Trendall I-II, 1978–1982 — *Trendall A.D., Cambitoglou A.* The Red-figured Vases of Apulia. Vol. I–II. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1978–1982. (Oxford Monographs on Classical Archaeology).

Liudmila I. Akimova
(Moscow)

**DOG ON DÜRER'S
ENGRAVING “MELENCOLIA I”**

ABSTRACT:

There have been not too much attempts to understand the image of a dog in Dürer's engraving. We tried to highlight the iconography of the dog in ancient art from the Elamite ceramics of Susae A to the late Greek stelae. The dog appeared, in mytho-ritual terms, to be the embodiment of the Lady of the Waters, who creates the cosmos out of chaos. This concept continued to live in modern times and in the art of Dürer, in particular, where the dog acts as an “animal image” of Melancholy and where the change of gender and status of the creator takes place (Melancholy vs. putto).

KEYWORDS: Dürer, melancholy, dog, cosmos-chaos, Lady of the Waters, sacrifice

NOTE ON THE AUTHOR:

Liudmila I. Akimova, leading researcher, Prof. Dr of Art History, Pushkin State Museum of Fine Arts.

E-mail: liudmila.akimova@arts-museum.ru

ORCID: 0000-0002-6155-7182

РЕЗЮМЕ:

В статье рассматривается генезис фигуры собаки, не получившей в науке убедительной интерпретации. При анализе иконографии памятников от культуры Сузы А до поздней Греции выявлен образ животного как Владычицы вод — творца космоса из водного хаоса. Ритуально-мифологический концепт этой фигуры продолжал жить в искусстве Нового времени и, в частности, у Дюрера, где она выступает «животным образом» Меланхолии и где совершается смена пола и статуса творца (Меланхолия vs. путто).

Ключевые слова: Дюрер, меланхолия, собака, космос-хаос, Водная владычица, жертвоприношение

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Людмила Ивановна Акимова, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина.

E-mail: liudmila.akimova@arts-museum.ru

ORCID: 0000-0002-6155-7182

Инна
Геннадьевна
МЕРКУЛОВА

Марина
Геннадьевна
МЕРКУЛОВА

Международный центр семиотики
и диалога культур ГАУГН (Москва)

Медиа-проект АРТИСТ (Москва)

О СЕМИОТИКЕ СТРАСТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ВОПРОСЫ К ОСМЫСЛЕНИЮ

Введение. Размышления о мире театра и литературных страстях в эпоху санитарного кризиса хочется начать с цитаты выдающегося российского актера театра и кино Георгия Буркова:

Путь предстоит долгий, мучительный <...>. Человеку предстоит отречение от власти над природой, тем более что власть эта самозванная. Экология и Театр? Как философия, допустим, Вернадского может быть выражена в театре? <...> Нам сейчас нужна трагедия, героический театр (Бурков 2020: 49).

Эти слова были написаны Бурковым в середине 1960-х годов в его записной книжке, и автор не предполагал, что они однажды будут опубликованы. Но книга его дневников и размышлений была издана в Москве в 2020 году, и она оказалась удивительно актуальной в контексте кризиса планетарной пандемии. Действительно, территория учреждений культуры (театров, кинотеатров, музеев) стала первой жертвой санитарных ограничений, а фигура актера — символом ответственности человека перед миром природы. Человек безжалостно использует Природу, Природа отвечает ему кризисами и вирусами — это сюжет для героической трагедии, в которой нет победивших.

Как писал Дмитрий Сергеевич Лихачев, человеческая жизнь — не серия событий, а особый организм, биографическое «целое». И если экология изучает мир как целое, то она должна изучать и «дом», который человек строит для себя в течение всей жизни. Этот дом — человеческая культура. Поэтому, по мнению Лихачева, так важно развивать «экологию культуры» в учреждениях культуры вообще и в театре в частности (Лихачев 2014 (1984)). Полемизируя с создателем учения о биосфере Владимиром Ивановичем Вернадским, оказавшим большое влияние на концепцию семиосферы Юрия Михайловича Лотмана, Лихачев говорит, что если ноосфера как «высшая» часть биосферы предполагает сознательное и продуманное вмешательство человека, то необходимо помнить и о негативных, губительных результатах человеческого вмешательства, которое экология культуры должна ограничивать.

Природа может залечить раны, нанесенные ей извне (пожары, загрязнения и др.), так как она обладает способностью восстанавливать нарушенное человеком равновесие. Что касается памятников культуры, то их утрата невосполнима, каждый памятник индивидуален, он разрушается навечно. То же касается нравственной природы человека. Сохранение культурной среды — задача не менее важная, чем сохранение окружающей природы, — утверждает Лихачев. Культурная среда необходима человеку для сохранения его духовной жизни, и потому придуманное в 1918 году учеником Константина Станиславского, великим российским режиссером XX века Евгением Вахтанговым понятие «театр-дом» — гораздо больше, чем метафора.

В интервью со своим учеником и соавтором Жаком Фонтанием основатель Парижской семиотической школы Альгирдас Жюльен Греймас говорил, что «призвание семиотики — заниматься культурой. Культура в целом становится предметом исследования семиотики» (Greimas, Fontanille 1984: 121, перевод наш).

В период социальных кризисов и вызовов культура привлекает особо пристальное внимание семиотиков своими внутренними механизмами и способностью к сопротивлению. Тридцать лет назад в книге «Культура и взрыв» Юрий Лотман отмечал:

Теоретически он (сегодняшний момент) осознается как победа реального, “естественного” развития над неудачным историческим экспериментом <...>. Коренное изменение в отношениях Восточной и Западной Европы, происходящее на наших глазах, дает, может быть, возможность отказаться от идеала разрушать “старый мир до основания, а затем” на его развалинах строить новый (Лотман 2000 (1992): 148¹).

В санитарном контексте 20-х годов нашего столетия речь идет о *механизмах защиты* семиосферы в ответ на вызовы биосферы. Иными словами, о *механизмах нашей собственной культурной экологии*, внутри каждого человека.

О пушкинских ценностях². В эпоху наиболее трудных испытаний люди обычно обращаются к главному, к истокам, будь то простые традиции или слова национального поэта. «Веселое имя: Пушкин», согласно блоковскому выражению, несет нам утешение своей легкостью, обаянием гения и примером достойно прожитой жизни, когда главное — не то, как говорит или планирует человек, а то, как он поступает: когда честь и ее защита — это основной стержень поэзии и судьбы.

В 1834 году Александр Сергеевич Пушкин написал следующие строки:

*На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.*

(Пушкин 1985 (1834): 528)

В период, когда было написано это стихотворение, поэт в полном расцвете творчества, женат на красавице Наталье Николаевне Гончаровой, и все испытания и трагическая дуэль 1837 года у него пока впереди. Но им была уже прожита Болдинская осень 1830-го,

¹ Во французском переводе: Lotman 2004: 223.

² В данной части статьи мы развиваем некоторые положения, представленные в совместных работах 2021 и 2022 годов (Меркулова, Меркулова 2021; Merkoulova, Merkoulova 2022).

когда эпидемия холеры удерживала поэта на расстоянии от Москвы и от невесты, когда на карантине им были написаны последние главы великого «Евгения Онегина» и цикл «Маленьких трагедий», включающий «Пир во время чумы».

Квинтэссенция пережитого карантинного опыта наиболее ярко выражена Пушкиным в этом стихотворении, когда он пишет о главных ценностях: покой, воля, обитель «дальная» трудов и чистых нег.

Это именно то, чего мы оказались лишены в период санитарного кризиса 2020-х годов: душевного покоя, из-за неизвестных сроков окончания пандемии и неуверенности в завтрашнем дне; воли, из-за введения режима самоизоляции и различных ограничений; наконец, перспектив обители «дальной» как возможности творчества и отдыха или того и другого.

Возник парадокс: традиционные формы культурного досуга — театр, кино, музей, концертный зал — оказались недоступными или малодоступными (с 50-ю или 25-процентной наполняемостью залов и ограничениями для зрителей старшего поколения), но именно этот вакуум стал катализатором множества оригинальных и новаторских онлайн-проектов.

Еще недавно мало кто мог представить себе, что новой культурной нормой станут виртуальные ежевечерние чтения стихов известными артистами и литераторами или их диалоги между собой в социальных сетях (Меркулова, Меркулова 2021: 84; Merkoulova, Merkoulova 2022: 86). Мало кто мог вообразить, что российские и зарубежные театры будут проводить «встречи и разговоры по телефону» со зрителями и премьеры в прямом эфире (театр «Современник»³ в Москве и «Театр де ля Вилль»⁴ в Париже). Что видео солистов балета Михайловского театра в Санкт-Петербурге с репетициями у себя дома соберет миллионы просмотров и восторжен-

³ Подробнее: страница Антивирусного проекта «Доктор Чехов», Театр «Современник», Москва: <https://sovremennik.ru/chekhov/>

⁴ Подробнее: страница Поэтических и музыкальных консультаций на 23 языках, Театр де ля Вилль, Париж: <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/spectacles/saison-estivale-20-21/les-consultations/consultations-poetiques-musicales-par-telephone>

ных реакций во всем мире⁵. Что многие из нас будут так скучать по любимым музеям, что сами эти музеи «пойдут навстречу» зрителям, и не только с виртуальными экскурсиями, но и с лингвистическими проектами типа «Никто не» («Скучающий флешмоб»). (*ил. 1*): «Никто не говорит по мобильному телефону во время спектакля», «Никто не смотрит на картину», «Никто не забывает зонтик у входа» — поэтому возвращайтесь скорее, дорогие зрители, нам вас так не хватает! И наконец, что возникнет оригинальный формат онлайн-фестиваля одной пьесы, когда творчество выдающегося драматурга Александра Вампилова, этого Чехова XX века, по-новому откроют для себя взрослые, студенты и школьники⁶ (*ил. 2 и 3*).

А сами мы превратимся в артистов, художников, музыкантов, придумывая онлайн-перформансы и имитируя «культурный поход в театр»... Именно так, надеть красивое платье, позвонить друзьям и вместе, каждый у себя дома, посмотреть интересный спектакль или концерт, а потом обсудить впечатления с помощью интернет-связи. Примеры такого опыта — праздник Международный день театрального селфи — World Theatre Selfie Day (#ТЕАТРСЕЛФИ)⁷, который проводился сетевым изданием «Медиа-проект АРТИСТ» с театрами России весной 2020, 2021 и 2022 годов: мы скучаем по театру, мы собираем предметы, связанные с ним (фото, веер, программка, театральная маска), чтобы поскорее туда вернуться (*ил. 4*).

Период пандемии вывел на первое место страсти и эмоции, которые мы испытываем в кризисной ситуации. Как отмечает бельгийский семиотик Семир Бадир, многие понимали «реакцию» на вирус буквально: реагировать значит действовать наперекор предписанным ожиданиям. Вирус мешает нам действовать? Тогда мы будем действовать, несмотря ни на что! Как противостоять это-

⁵ Подробнее: страница Проекта «Сидим дома» солистов балета Михайловского театра, Санкт-Петербург: <https://www.youtube.com/watch?v=jK4z6OFNqBM>

⁶ Подробнее: страница проекта «Онлайн-фестиваль одной пьесы Александра Вампилова»: «Старший сын-55» (2020), 27 версий спектакля: <https://artist-channel.ru/международный-онлайн-фестиваль-одно/>

⁷ Подробнее: страница проекта World Theatre Selfie Day: <https://artistchannel.ru/театр-селфи/>



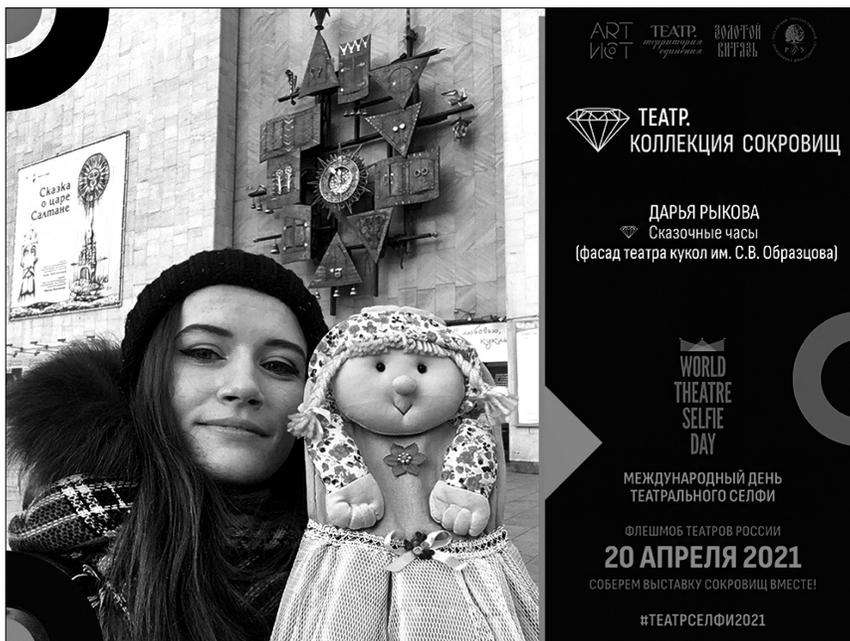
Ил. 1. «Скучающий flash mob».
Красноярский театр оперы и балета, 2020
(© Красноярский театр оперы и балета)



Ил. 2. Афиша Международного онлайн-фестиваля одной пьесы Александра Вампилова: «Старший сын – 55» (2020). Сетевое издание «Медиа-проект АРТИСТ» (© Медиа-проект АРТИСТ)



Ил. 3. Афиша Международного онлайн-фестиваля одной пьесы Александра Вампилова: «Чулимск – 50» (2022).
Сетевое издание «Медиа-проект АРТИСТ»
(© Медиа-проект АРТИСТ)



Ил. 4. Праздник World Theatre Selfie Day (#ТЕАТРСЕЛФИ, 2021).
Сетевое издание «Медиа-проект АРТИСТ»
(© Медиа-проект АРТИСТ)

му движению, как противопоставить страсти, нас потрясающие — страстям, нас возвышающим? По мнению Бадира, если каждый останется на своем месте, почувствует личную ответственность, то это и будет его сопротивлением вирусу: «вместо того, чтобы переосмысливать ключевые события человеческой истории, у нас есть другая возможность — понять наши личностные и межличностные истории» (Badir 2021: 93, перевод наш).

Карантин вызывает эмоциональную реакцию, он провоцирует страсти и аффекты, главный из которых — страх (страх за здоровье самого себя и близких, а также страх перед неопределенным будущим). Что может противопоставить театральным зрителем этому чувству?

Доминирующие страсти в отношениях театра и его зрителя в месяцы пандемии — влюбленность, нехватка, в смысле русского термина *скучать*, то есть испытывать потребность видеть кого-либо или что-либо. «Я скучаю по тебе, театр, мне тебя не хватает!» — так звучит сегодня признание влюбленного зрителя. И если, как предлагают европейские семиотики Элизабет Ралло Дитч, Жак Фонтаний и Патриция Ломбардо в «Словаре литературных страстей», страх и его варианты — *опасение*, *ужас* — заразны и центро-стремительны (*centripète*), направлены к *эго*, то влюбленность — центробежна (*centrifuge*), направлена к любимому объекту, вопреки пандемии (Rallo Ditche, Fontanille, Lombardo 2005: 215).

В московском метро в период пандемии внимание притягивала афиша с двумя масками: слева маска карнавальная, закрывающая верхнюю часть лица, и надпись «неправильно»; справа маска медицинская, закрывающая рот и нос, с надписью «правильно». Многие театры включились в рекламную кампанию медицинских масок, обыгрывая многозначную функцию этого предмета: одновременно как секрет и как средство защиты. Новые нормы поведения, рекомендуемые повсеместно носить медицинские маски, буквально превратили *весь мир в театр*, по известной формуле Шекспира (*ил. 5 и 6*). Так мы оказались в пространстве уже другой пьесы, «Маскарада» Михаила Лермонтова. Написанная в 1835 году пьеса обрела новую актуальность в санитарном контексте XXI ве-



Ил. 5. «Правильно/Неправильно». Рекламная кампания медицинских масок в московском метро (2020–2021)
(© Московский метрополитен)



Ил. 6. Рекламная кампания медицинских масок в Московском музыкальном театре «Геликон-Опера» (2021)
(© Театр «Геликон-Опера»)

ка. Перед нами мир странный и непредсказуемый, где реальные и метафорические маски мешают донести до собеседника главную мысль и предугадать его реакцию. Маска скрывает эмоции и страсти — *ревность и зависть*, — проанализированные французскими учеными Альгирдасом Жюльеном Греймасом и Жаком Фонтанием в «Семиотике страстей» (Greimas, Fontanille 1991)⁸. Эти страсти являются «мотором» пьесы: неизвестность на маскараде порождает зависть, зависть порождает ревность, а она приводит к трагедии (ил. 7).



Ил. 7. «Маскарад». Государственный академический театр имени Евгения Вахтангова (2010)

(© Государственный академический театр имени Евгения Вахтангова)

Если проанализировать новые культурные формы в эпоху санитарного кризиса, то оказывается, что они возникают и развиваются по законам семиосферы, сформулированным Юрием Лотманом: элементы, находившиеся на периферии, перемещаются в центр

⁸ В русском переводе: Греймас, Фонтаний 2007.

(туда, где находятся «наиболее развитые и структурно организованные языки»); поначалу они воспринимаются как «взрывные» и неожиданные, но постепенно сами становятся новой нормой и точкой отсчета (происходит «*созревание* периферийных центров») (Лотман 2000: 254; 260). В ближайшем будущем будет поставлен вопрос о «силе интеграции» (*la force d'assomption*) и «объеме распространения» (*l'étendue de la reconnaissance*) этих элементов и стилей «периферийного» поведения на уровне всего поля культуры (Fontanille 1999: 285).

Формы «цифрового досуга» и онлайн-обучения уверенно заняли место рядом с традиционными способами организации жизни и принесли с собой новые возможности. Стало ясно, что в посткризисный период они не исчезнут, что впереди — новая «смешанная» реальность, к которой мы будем привыкать.

О коллективном молодежном «Мы». Наряду с пьесой Лермонтова «Маскарад», которая приобрела новый смысл в мире масок и пандемии 2020–2021 годов, еще одно произведение привлекает внимание в контексте театра и страстей. Речь идет об антиутопии российского писателя Евгения Замятина «Мы», написанной век назад, в 1920 году. Театральные инсценировки романа пользуются успехом, и одна из наиболее удачных — постановка Санкт-Петербургского Большого театра кукол. В ней куклы на сцене подчеркивают отсутствие лица у членов утопического коллектива «Мы» (*ил. 8*).

В визуальном плане пандемия прежде всего трансформировала наши лица, скрывшиеся за медицинскими масками. То есть массовая культура оказалась в буквальном смысле «замаскированной». Если у древних племен маска несла ритуальную функцию или же была художественным приемом, как у Пикассо, то теперь маски действуют как протез, который «если и должен защищать нас от вируса, не имеет ничего общего с областью таинственного», по выражению иранского семиотика Резы Шаири (Shairi 2021: 112, перевод наш). С одинаковыми лицами без эмоций мы начинаем работать как машины, которые способны функционировать



Ил. 8. «Мы». Большой театр кукол, Санкт-Петербург (2009)
(© Санкт-Петербургский Большой театр кукол)

только по заданным программам. И сообщество людей на планете XXI века действительно становится похоже на коллектив, описанный Замятиным в романе «Мы»: все лица типизированы, различаются только глаза.

Не только лица, но наши тела и жизненные пространства были затронуты пандемией, с введением самоизоляции или конфайнмента и дальнейшим выходом из него. Конфайнмент создал мир эгоцентрический, территориально ограниченный и состоящий из концентрических кругов:

в центральном круге — место самоизоляции, вокруг и вблизи — круги возможных, но редких перемещений; за первым кругом расположен второй, в котором эпидемия распространяется медленно, это круг угрозы терпимой и тихой; наконец, последний круг — это круг пандемии, здесь угроза огромна, растет число жертв: они и в центре, и на периферии... (Fontanille 2021: 88, перевод наш).

Все это привело к более глубокой трансформации, касающейся иерархии ценностей: здоровье противопоставляется экономике, оно «временно объявляется высшей ценностью», но мы знаем, что это не может длиться вечно, ибо будет означать конец человеческой цивилизации, которая способна только на то, чтобы «защитить себя», и ни на что больше... (Fontanille 2021: 90, перевод наш).

Пандемия затронула наши ценности, и в обществе потребления мы отныне стали потребителями *инфодемии*, которая сопровождает пандемию всевозможными беспорядочными и «вирусными» заявлениями. По мнению бельгийского семиолога Жана-Мари Клинкенберга, «мир социальных сетей пользуется результатами научных дискуссий, но берет из них только соревновательную часть, чтобы превратить ее в войну *за и против*» (Klinkenberg 2021: 103, перевод наш).

Сумеет ли мы извлечь уроки из санитарного кризиса, и какие изменения ожидают нас, в частности, в культурной сфере?

Вопрос адресован всему человеческому сообществу, на всей планете. Однако ответ на него придется искать молодому поколению. В долгосрочной перспективе пандемия сильнее всего затронула молодежь, потому что произошла в момент вступления молодых во взрослую жизнь. По выражению экспертов ЮНЕСКО, сегодня молодые — это поколение COVID, для которых молодость — время испытаний, поиска смысла и переоценки ценностей⁹.

В 2020–2021 годах на улицах Москвы можно было увидеть билборды со слоганом «Мне привито чувство ответственности» и «Мне привито умение делать правильный выбор» с изображениями как известных общественных деятелей (например, актеров и режиссеров театра), так и молодых людей (*ил. 9, 10*). Сделавший прививку молодой человек становился символом ответственного поведения, своего собственного и тех, кто последует его примеру. Конфликт поколений внутри коллектива (между «Мы» — взрослые и «Они» — молодежь) уступал место диалогу: *А вы вакцинированы (Вы — ответственный человек)?*

⁹ Подробнее см.: Мюксель 2021.



*Ил. 9–10. «Мне привито умение делать правильный выбор»;
«Мне привито чувство ответственности».
Рекламная кампания вакцинации в Москве
(© Мэрия Москвы)*



Молодые «Они» — на самом деле часть взрослого сообщества «Мы», со своей собственной точкой зрения, отличной от нашей. И именно им предстоит «разбираться» с последствиями пандемии в постковидном мире.

Нам следует отдавать себе отчет, что молодые люди в масках в моральном плане стали еще более уязвимы, чем взрослые: они были лишены возможности видеть красоту лиц, влюбиться в улыбку. За маской скрывались страх и недоверие: страх опасного вируса, страх людей, которые могут оказаться его переносчиками. Также не следует забывать, что пандемия учила нас всех, взрослых и молодых, «парадоксальной красоте», заключенной во взаимопомощи (Petrilli 2021: 121). Сегодня семиотиками и представителями смежных гуманитарных наук обсуждается «новая нормальность», новые формы жизни и общения, которые ожидают нас после периода социального дистанцирования и выхода из санитарного кризиса. Изменению и переосмыслению подлежат правила, привычки, ценности общего коллектива, включающего взрослых, пожилых и молодежь.

Что касается области культуры и мира театра, то сохранить их для молодых в кризисную эпоху — значит доказать, что мы способны жить не только в «обществе для работы», но прежде всего для интеллектуального и духовного развития (*ил. 11*).

Заключение. Эпоха пандемии, несомненно, оставит нам много уроков во многих областях. Но, как кажется, в сфере культуры самый главный урок в том, что последняя — мощный *антидот* в ответ на испытания на нашей хрупкой планете.

Механизмы культуры способны видоизменяться и адаптироваться к ситуации, стремясь к главному — поддержать человеческий дух и моральный настрой. Как писал Пушкин Плетневу в 1831-м,

Эй, смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу. <...> Вздор, душа моя; не хандри — холера на днях пройдет, были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы (Пушкин 1962 (1831): 53).

Семиотика, по выражению Вячеслава Всеволодовича Иванова, «должна помочь ориентироваться в истории» (Иванов 1999: 792).



Ил. 11. Рекламная кампания Международного онлайн-фестиваля одной пьесы Александра Вампилова «Чулимск – 50» (2022).
Сетевое издание «Медиа-проект АРТИСТ»
(© Медиа-проект АРТИСТ)

Период пандемии уже вошел в историю как эпоха испытаний для людей всех национальностей и на всех континентах. Через много лет молодые поколения смогут дать реальную оценку происшедшему санитарному кризису. Что касается семиотики, то она, выполняя роль «органа» общественных и гуманитарных наук, вносит свой посильный вклад в аналитическое осмысление данного периода.

Литература

Бурков 2020 — Бурков Г.И. Дневники, размышления, сюжеты. СПб.: ИПЦ СЗИУ РАНХиГС, 2020.

Греймас, Фонтаний 2007 — Греймас А.Ж., Фонтаний Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / пер. с франц. И.Г. Меркуловой, предисловие Кл. Зильберберга. М.: ЛКИ, 2007.

- Иванов 1999 — *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 1. М.: Языки русской культуры, 1999.
- Лихачев 2014 (1984) — *Лихачев Д.С.* Заметки о русском. Экология культуры. М.: КоЛибри, 2014.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Внутри мыслящих миров. Культура и взрыв. СПб.: Искусство — СПб, 2000.
- Меркулова, Меркулова 2021 — *Меркулова И.Г., Меркулова М.Г.* Весь мир — театр: семиотика культуры в эпоху санитарного кризиса // Новая нормальность, новые формы жизни: семиотика в эпоху кризисов / под ред. И. Меркуловой. М.: Русский семиотический альманах. Коллекция. ГАУГН, 2021. С. 83–86. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (дата обращения: 11.02.2023).
- Мюксель 2021 — *Мюксель А.* Пандемия для молодежи — это возможность для переоценки ценностей // Курьер ЮНЕСКО «Взрослеть во время пандемии: каково это?». 2021. № 2. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376726_rus?posInSet=54&queryId=N-a9ffe502-0382-4af0-9fd6-1abfd00140e5 (дата обращения: 30.08.2023).
- Пушкин 1962 (1831) — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. Т. 10. Письма. Плетневу П.А., 22.07.1831. М.: ГИХЛ, 1962.
- Пушкин 1985 (1835) — *Пушкин А.С.* Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1985.
- Badir 2021 — *Badir S.* Les passions au temps de COVID // New normality, new life forms: semiotics in the era of crises / Ed. Merkoulouva I. Moscow, Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN, 2021. P. 92–94. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (дата обращения: 11.02.2023).
- Fontanille 1999 — *Fontanille J.* Sémiotique du discours. Limoges: Pulim, 1999.
- Fontanille 2021 — *Fontanille J.* Confinement et pandémie. Notes sémiotiques // New normality, new life forms: semiotics in the era of crises / Ed. Merkoulouva I. Moscow, Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN, 2021. P. 88–91. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (дата обращения: 11.02.2023).
- Greimas, Fontanille 1984 — *Greimas A.J., Fontanille J.* Entretien // Langue française. Sémiotique et enseignement du français. P. 121–128. 1984. № 61.
- Greimas, Fontanille 1991 — *Greimas A.J., Fontanille J.* Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Seuil, 1991.
- Klinkenberg 2021 — *Klinkenberg J.-M.* Les sciences du discours face à l'incertitude // New normality, new life forms: semiotics in the era of crises / Ed.

- Merkoulova I. Moscow, Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN, 2021. P. 101–105. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (дата обращения: 11.02.2023).
- Lotman 2004 — *Lotman J. L'explosion et la culture / traduction française de I. Merkoulouva, révision et préface de J. Fontanille.* Limoges: Pulim 2004.
- Merkoulova, Merkoulouva 2022 — *Merkoulova I., Merkoulouva M. Releer Cultura y explosión de Yuri Lotman, en busca de nuevas formas culturales / Reread Culture and Explosion by Yuri Lotman, in search of new cultural forms // deSignis. Semiótica de la Cultura. De Yuri Lotman al futuro. Semiotics of Culture: from Yuri Lotman to the Future. Coordinado por / Edited by: Inna Merkoulouva, Miguel Martín y Franciscu Sedda, con la colaboración de Pampa Arán y de Jorge Lozano (in memoriam). P. 83–98. Ediciones UNR, Argentina. HORS SERIE 02 (Septiembre 2022). <https://www.designisfels.net/hors-serie/semiotica-de-la-cultura-de-yuri-lotman-al-futuro/> (дата обращения: 11.02.2023).*
- Petrilli 2021 — *Petrilli S. On beauty: together forever in the time of COVID-19 Coronacrisis // New normality, new life forms: semiotics in the era of crises / Merkoulouva I. ed. Moscow, Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN, 2021. P. 120–123. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (дата обращения: 11.02.2023).*
- Rallo Ditche, Fontanille, Lombardo 2005 — *Rallo Ditche E., Fontanille J., Lombardo P. Dictionnaire des passions littéraires.* Paris: Belin, 2005.
- Shairi 2021 — *Shairi H.R. Le Corona et le Post-Corona: le désavantage et l'avantage sémiotique // New normality, new life forms: semiotics in the era of crises / Ed. Merkoulouva I. Moscow, Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN, 2021. P. 111–113. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (дата обращения: 11.02.2023).*

*Inna G. Merkoulouva,
Marina G. Merkoulouva*
(Moscow)

ABOUT
THE SEMIOTICS OF PASSIONS
IN THE MODERN THEATER SPACE:
QUESTIONS FOR REFLECTION

ABSTRACT:

In the 2020s we witnessed the emergence of new cultural forms in a number of areas of public life and leisure, including in the theater space. During the planetary pandemic the impossibility of being physically present at the performance became the catalyst for many

original online projects. From the point of view of the semiotics of culture of Yuri Lotman, new theater forms (telephone conversations with artists, rehearsals and premieres from home) evolved according to the laws of the semiosphere, moving from the periphery to the center. At the same time, in accordance with the classification of semiotic passions proposed by the Paris Semiotic School, these cultural forms became an expression of the emotional sensation of the audience, their nostalgia and expectations. Forms of digital leisure and hybrid reality is one of the new areas of analysis of modern semiotics of culture, where special attention should be paid to changes in the emotional perception of the theatrical context.

KEYWORDS: semiotics of culture, theatrical space, semiotics of passions, semiosphere.

INFORMATION ON THE AUTHORS:

Inna G. Merkoulouva, Doctor of Linguistics and Semiotics, PhD. in Philology, Associate Professor, Director of the International Center for Semiotics and Intercultural Dialogue, State Academic University for the Humanities, Moscow.

E-mail: inna.merkoulouva@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-2390-817X

Marina G. Merkoulouva, PhD in Philology, Associate Professor at the Institute of Mass Media and Advertising of the Russian State University for the Humanities, Moscow; Editor-in-chief of the network edition about culture «Media-project ARTIST».

E-mail: m.merkoulouva@yandex.ru

ORCID: 0009-0007-0792-802X

РЕЗЮМЕ:

В 20-е годы XX века мы стали свидетелями появления новых культурных форм в ряде областей общественной жизни и досуга, в том числе в пространстве театра. В период планетарной пандемии невозможность физического присутствия на спектакле стала катализатором многих оригинальных онлайн-проектов. С точки зрения семиотики культуры Ю.М. Лотмана, новые театральные формы (телефонные разговоры с артистами, репетиции и премьеры из дома) эволюционировали по законам се-

миосферы, перемещаясь от периферии к центру. Вместе с тем, согласно классификации семиотических страстей, предложенной Парижской школой, данные культурные формы стали выражением эмоционального ощущения зрителей, их ностальгии и ожидания. Формы цифрового досуга и гибридной реальности — одна из новых областей анализа современной семиотики культуры, где особое внимание должно отводиться изменениям в эмоциональном восприятии театрального контекста.

Ключевые слова: семиотика культуры, театральное пространство, семиотика страстей, миосфера.

Информация об авторах:

Меркулова Инна Геннадьевна, доктор лингвистики и семиотики, кандидат филологических наук, доцент, руководитель Международного центра семиотики и диалога культур Государственного академического университета гуманитарных наук.

E-mail: inna.merkoulova@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-2390-817X.

Меркулова Марина Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент Института массмедиа и рекламы Российского государственного гуманитарного университета; главный редактор сетевого издания о культуре «Медиа-проект АРТИСТ».

E-mail: m.merkoulova@yandex.ru

ORCID: 0009-0007-0792-802X.

«ЧЕЛОВЕК ИЗ ЛОНДОНА» БЕЛЫ ТАРРА: НАБЛЮДАТЕЛЬ В ПРОСТРАНСТВЕ¹

Венгерский мэтр кинематографа Бела Тарр (р. 1955) — редкий пример ныне живущего художника, чья творческая биография представляет собой замкнутое целое. Выпустив в 2011 году картину «Туринская лошадь» (*A Turinói ló*) и находясь на пике режиссерской активности и славы, Тарр принял решение больше не снимать и остается верным данному слову². Таким образом, можно говорить о сложившейся карьере и исследовать ее уже как историческое явление.

Творчество Тарра принято рассматривать в контексте таких ключевых явлений киноискусства конца XX — начала XXI в., как неомодернизм (Syska 2014) и «медленное кино» (Фланаган 2010; Кёпник 2023), причем в случае последнего он считается одним из основоположников. Его нередко называют продолжателем интеллектуально-философских традиций Андрея Тарковского (1932–1986) и сравнивают с греческим классиком Тео Ангелопулосом (1935–2012), со старшим соотечественником Миклошем Янчо (1921–2014), а среди ровесников — с Александром Сокуровым (р. 1951).

¹ Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: Balcano-Balto-Slavica», <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>.

² Исключениями стали два документальных фильма: короткометражный «Мухамед» (2017) и полнометражный «Пропавшие» (2019).

Уникальность Тарра заключается в том, что в конце 1980-х гг., будучи известным мастером, работавшим преимущественно в полудокументальной манере, он нашел собственный оригинальный, узнаваемый буквально с первых секунд стиль, который в тот момент воспринимался как своего рода вызов господствующей эстетике постмодернизма. Когда экран завоевывали эклектичные, динамичные, подчас проникнутые духом кича сюжеты, когда в моду вошли яркие, кричащие цвета, а монтаж стремительно ускорялся, венгерский режиссер предложил зрителю нечто совершенно противоположное: черно-белые ленты практически без действия, снятые длинными планами, полные меланхолии и тревоги, пронизанные ощущением человеческой беспомощности и трагичности существования. Своеобразным манифестом этой концепции стала картина «Проклятие» (*Kárhozat*, 1988), а в середине 1990-х Тарр выпустил главное произведение — «Сатанинское танго» (*Sátántangó*, 1994) продолжительностью более семи часов³. Завершением этого цикла видятся «Гармонии Веркмайстера» (*Verckmeister harmóniák*, 2000), к съемкам в которых, что существенно для нашей темы, режиссер привлек немецких актеров, в том числе Ханну Шигуллу — «лицо» кинематографа Райнера Вернера Фассбиндера.

Все эти ленты погружают зрителя в мир (чтобы не сказать во вселенную) глухой провинции «где-то в Европе», забытой всеми и будто подвешенной во времени. Тарровские герои находятся в постоянном движении, и это дополнительно подчеркивается активной камерой, однако сюжетная специфика его фильмов такова, что никакого развития здесь не может быть в принципе. На самом деле эти люди стоят на месте, их устремления мнимы, бесполезны, ни к чему не приводят. По точному замечанию российского кинокритика Виктории Смирновой, «Тарр всегда рассказывает одну и ту же убийственную историю. О людях, изгнанных из настоящего и поселенных в вечно не наступающем будущем. О тех, кто обманывает, и тех, кого обманут» (Смирнова 2013). Творчество Тарра исключительно мрачно, оно изображает не просто конец эпохи (что

³ Об этом фильме я несколько лет назад писал подробнее: (Вирен 2020).

отчасти верно для «Сатанинского танго» с его агонией постсоциалистической деревни), но — шире — конец времен, и это со всей ясностью показано в «Туринской лошади». Стоит отметить, что в определенный момент тарровская «альтернатива» вошла в моду, ему стали подражать — это произошло не в последнюю очередь благодаря лестной оценке философа Сьюзен Зонтаг, а также тому, что духовным учеником Тарра стал называть себя один из лидеров американского независимого кино Гас Ван Сент.

Предпоследняя игровая картина Тарра⁴ «Человек из Лондона» (*The Man from London*, 2007) исследована в меньшей степени, нежели другие его работы, хотя не менее интересна для анализа. Она была отобрана в конкурс Каннского кинофестиваля, но подверглась довольно жесткой критике, осталась без призов и стала восприниматься, скорее, как досадная неудача в творчестве живого классика. Надеемся, в предлагаемой статье мы хотя бы в небольшой степени восстановим справедливость, при этом избегая оценочных суждений.

«Человек из Лондона» снят в копродукции Венгрии, Франции и Германии, причем для режиссера это была первая и единственная в карьере лента не на венгерском, а на английском и французском языках, что косвенно подтверждает его позицию мастера, признанного на международном уровне. Приглашение на главные роли чеха Мирослава Крбота и особенно британской звезды интеллектуального кино Тильды Суинтон также подчеркивает высокий статус фильма (хотя сам Тарр всегда повторяет, что известность актера не имеет для него никакого значения, в отличие от индивидуальности). Любопытно при этом, что все основные роли здесь дублированы (поскольку основным языком повествования является французский, а большая часть актеров — венгры), и это задает специфическую семиотическую ситуацию, о чем подробнее будет сказано ниже.

⁴ Сорежиссером выступила Агнеш Храницки (р. 1945) — супруга Тарра и монтажер всех его картин начиная с «Аутсайдера» (1981). Впервые была указана в титрах как сорежиссер на «Гармониях Веркмайстера».

Рассматриваемая картина, как мы убедимся, находится в диалоге с предыдущими произведениями Тарра, продолжает некоторые их мотивы, но в то же время достаточно сильно отличается по многим причинам. Прежде всего, обращает на себя внимание нехарактерная для режиссера литературная основа. «Человек из Лондона» поставлен по одноименному роману (1934) бельгийского писателя Жоржа Сименона, классика детективной прозы. Такой жанр, предполагающий весьма строгие правила и границы, казалось, должен быть совершенно чужд авторским стратегиям Тарра, тем не менее это достаточно «близкая к тексту» экранизация⁵. Другое дело, что сценарист Ласло Краснахоркаи — известный венгерский писатель, постоянный соавтор режиссера начиная с «Проклятия» и человек, с именем которого связывают стилистический поворот в его творчестве, — все же внес некоторые изменения, тем самым «приблизив» первоисточник к поэтике Тарра. Кроме того, «Человек из Лондона» сам по себе весьма необычен: это своего рода «антидетектив», поскольку основная интрига в нем практически отсутствует. Убийство происходит на первых страницах (и, соответственно, в первые экранные минуты), и от читателя/зрителя не скрывают, кто является убийцей. Главное здесь в другом, и, вероятно, именно это заинтересовало венгерского кинематографиста.

В центр как романа, так и фильма помещен не преступник Браун, тот самый человек, приплывший на пароме из Лондона в Дьепп⁶, а невольный свидетель убийства по имени Малуэн. Главный герой служит стрелочником в ночные смены, его место работы — вышка, откуда открывается вид не только на портовую железнодорожную станцию, но и на все побережье. Сюжет представляет собой погружение в мир Малуэна, в его жизнь, безнадежная монотонность которой прерывается исключительным событием, вызывающим у протагониста неоднозначную реакцию. Дадим красноречивое описание Сименона:

⁵ Первую экранизацию «Человека из Лондона» осуществил в 1943 году французский режиссер Анри Декуэн, но, к сожалению, на момент написания статьи она оказалась недоступна для просмотра.

⁶ Съемки, которые по ряду причин были крайне тяжелыми и растянулись во времени, проходили в городе Бастия на Корсике, а также в Венгрии.

«Что это была за ночь! Правда, ничего трагического не произошло, да и вообще не случилось ничего такого, о чем стоило бы рассказывать. Прошлая ночь была в тысячу раз страшнее — в нескольких метрах от Малуэна убили человека, а на него это не произвело никакого впечатления» (Сименон 1992: 26).

И далее:

«Ни разу не подумал он об убийстве, тот не интересовал его, вернее, ему не было места в его мыслях» (там же: 29).

Вместе с тем никак нельзя сказать, что Малуэна не взволновало произошедшее — просто фокус его внимания оказался перенесен на убийцу, начавшего скрываться в прибрежном городке. Главный герой внезапно ощущает странную, необъяснимую связь с преступником, а по мере развития действия это ощущение усугубляется и приводит к трагическому финалу.

Малуэн в исполнении Кробота — типично тарровский протагонист, маргинал, представитель социальных низов. Этот суровый молчаливый рабочий регулярно прикладывает к бутылке, проводит свободное время в дешевом трактире, практически игнорирует жену, но любит дочь и готов постоять за ее честь. Внешнее отсутствие реакции Малуэна на увиденное в ночном порту вполне понятно: он не привык проявлять какие бы то ни было эмоции. Несмотря на каменное выражение лица, внутри у него все бурлит.

Уже в прологе Тарр задает основные художественные координаты внутрикадрового пространства. Во-первых, для фильма характерно сверхэстетизированное изображение с опорой на поэтику нуара: геометричные композиции, световые контрасты, оттенки черного. Дополнительным средством для достижения поставленных визуальных задач стала редкая на момент съемок черно-белая пленка ORWO. Во-вторых, авторы постоянно «переключают» точку зрения: камера оператора Фреда Келемена, немецкого режиссера и ученика Тарра, то наблюдает за героем, то становится его глазами. Вначале мы видим Малуэна со спины (это вообще излюбленный ракурс режиссера), но затем начинаем следить за происходящим на корабле, пришедшем в порт, от лица стрелочника: попадающие в кадр преграды, придающие изображению немного

абстрактный эффект, оказываются оконными рамами. Они отделяют героя от мира: за ними Малуэн скрывается от взглядов снаружи, через них он наблюдает за преступлением. Оно происходит на дальнем плане, в глубине кадра — таким образом подчеркнута, что для истории важен не сам факт убийства, а его восприятие героем.

Камера, как уже было сказано, находится в постоянном движении, порой настолько медленном, что не сразу его замечаешь⁷. Все фильмы Тарра начиная с конца 1980-х годов основаны на сложном внутрикадровом монтаже, в них очень мало привычных склеек, благодаря чему точки зрения могут меняться несколько раз внутри одной сцены. Так мы идентифицируемся с героями и пытаемся понять, как они видят окружающую действительность, а с другой стороны, все время отстраняемся от ситуации и получаем возможность анализировать. «Чаще всего Тарр противопоставляет интерьеры, в которых обычно появляется персонаж-наблюдатель, внешнему миру, открывающемуся благодаря движению камеры, которая, в свою очередь, покидает помещения через оконный проем» (Syska 2014: 359), — отмечает польский киновед Рафал Сыска.

Эта диалектика в связи с преобладанием у Тарра внутрикадрового монтажа заставляет вспомнить концепцию французского теоретика Андре Базена, который утверждал превосходство «реальности» над «образностью» и воспевал возможности глубинной мизансцены, а также позднейший комментарий Ю.М. Лотмана к этой теории:

«...то, что А. Базен представляет как две исконно противоположные и *отдельные* (курсив авт. — Д. В.) тенденции в конструировании фильма, каждая из которых имманентно замкнута в себе, на самом деле — два противопоставленных и антагонистических рычага единого механизма. Они работают только во взаимной борьбе и, следовательно, нуждаются друг в друге» (Лотман 2005: 335).

⁷ Венгерский киновед А.Б. Ковач подсчитал, что в «Человеке из Лондона» камера движется 70% экранного времени, причем это является для Тарра рекордом (Ковач 2015: 143).

«Человек из Лондона», как и весь поздний кинематограф Тарра, целиком строится на такого рода оппозициях. Их было бы неверно назвать ложными, скорее — взаимно дополняющими.

Еще в «Проклятии» режиссер отталкивался от поэтики нуара, но в данном случае мы имеем дело с очевидной игрой, стилизацией, эксплуатирующей внешние приемы. Как известно, классический американский нуар черпал вдохновение в немецком экспрессионизме, и подобные переключки неслучайны: Тарр, как и классики кино 1920-х гг., погружает зрителя во внутреннее пространство героев, при этом окружающий мир становится на экране проекцией человеческих переживаний, отражением искаженного, подчас болезненного восприятия. Характерные для экспрессионизма и нуара острые углы, контрасты света и тени возникают уже в первых кадрах «Человека из Лондона», где появляется нос корабля, который удается идентифицировать далеко не сразу.

Значительная часть действия разворачивается ночью. Днем после смены Малуэн, пропустив стаканчик в баре, отправляется домой спать: когда он ложится, в окна бьет ослепительный свет, который, однако, сложно назвать солнечным — он больше похож на мощный прожектор, тем более что солнце в фильмах Тарра принципиально отсутствует.

«...я хотел <...> решить все за счет резких контрастов, соответствующих жесткости основного сюжета, проработка которых отсутствовала в сценарии, — вспоминал оператор фильма, попутно признаваясь в любви к немецким экспрессионистам. — ...для меня было важно, чтобы освещение, использующее игру глубоких темных тонов, также стало не только элементом изображения, но и отразилось на содержании истории, как мы этого хотели с Белой» (Келемен 2010).

Дневной свет в этой кинематографической концепции ассоциируется не с озарением, но с ослеплением. В упомянутой сцене жена Малуэна заботливо (или просто по привычке) закрывает ставни, чтобы муж мог уснуть. Через черный экран Тарр монтирует отход ко сну с внезапным пробуждением главного героя: на крупном плане, будто в негативе, показана яркая электрическая лампа, предвещающая беду. Это одна из самых тревожных сцен в фильме и,

пожалуй, единственная, напоминающая нуарный триллер. Малуэн встает, подходит к окну и обнаруживает, что внизу на улице стоит англичанин, выследивший его и догадывающийся, что стрелочник видел убийство и мог присвоить чемодан с деньгами.

Помимо оппозиций ночь/день и тьма/свет очень важную роль у Тарра играет противопоставление закрытого/открытого пространства, о чем уже вскользь говорилось. Большая часть «Человека из Лондона» снята в интерьерях, которые отличаются теснотой, необустроенностью, неуютностью. Отчасти это отголосок раннего периода режиссерской карьеры: еще в дебютном «Семейном гнезде» (*Családi tűzfészek*, 1979) отсутствие нормальных жилищных условий становилось источником мучений и бесконечных склок между родственниками. У позднего Тарра почти нивелируется социально-экономическая подоплека этого конфликта, столь важная в эпоху позднего социализма, и проблема приобретает выраженное экзистенциальное измерение. Малуэн, работающий на вышке, в известном смысле отделен от остального мира, однако постоянно закрытые окна превращают это место в метафору тюрьмы — одного из ярчайших, по мнению Сыски, элементов поэтики венгерского мастера.

Тюрьмой у Тарра становились даже места, внешне ассоциирующиеся со свободой, как, например, морской порт в „Человеке из Лондона”, который, хотя и должен облегчить побег, лишь подчеркивал маразм и неизменяемость, усиливаемую повторяемостью действий героя (Syska 2014: 361).

Рифмой к вышке оказывается сарай с инструментами, принадлежащий Малуэну: там прячется англичанин, не подозревая, что этот деревянный барак станет для него местом смерти. Характерно, что сарай расположен прямо у воды. Морской берег является оппозицией заточения, но мнимой, как и та свобода, с которой он ассоциируется. То же можно сказать о долгом кадре с проходом Малуэна по улицам городка: уходя вглубь квартала, он оказывается буквально зажатым между стенами обшарпанных домов, образующих нечто вроде узкой щели, что подчеркнуто движением камеры вверх, к полоске серого неба.

Важнейшие оппозиции в «Человеке из Лондона» связаны с существованием актеров на экране и их речью: это статика/динамика и молчание/крик соответственно. Если в первый период творчества герои Тарра бесконечно говорили в основном на бытовые темы, а затем, начиная с «Проклятия», были склонны к длинным философско-поэтическим монологам (о чем подробно писали исследователи творчества режиссера), то здесь ситуация иная. В фильме очень мало слов⁸ — Тарр даже в шутку называл его немым и утверждал, что субтитры можно не читать⁹.

Вспомним размышление Лотмана:

«Слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент (существование немых фильмов без титров или звуковых фильмов без диалога <...> только подтверждает это, поскольку зритель постоянно ощущает здесь *отсутствие* (курсив авт. — Д. В.) речевого текста; слово дано в них как „минус-прием”)» (Лотман 2005: 317).

Обратим внимание на пояснение, взятое в скобки. Действительно, в некотором смысле это минус-прием, хотя в тарровском контексте точнее было бы назвать его *значимым отсутствием* слов. Отчасти это продиктовано особенностями характера протагониста: он, как отмечено выше, молчалив, в том числе в компании близких. Больше всех в «Человеке из Лондона» говорит английский следователь Моррисон (в исполнении Иштвана Ленарта), который приезжает во французский порт не столько для того, чтобы найти преступника (произошедшее он реконструирует очень быстро), сколько чтобы убедить его вернуть шефу украденные деньги. В то же время нельзя не согласиться со следующим утверждением касательно Моррисона: «Он говорит долго, но не потому, что говорит много, а потому, что его речь очень замедленна. В результате вновь

⁸ А.Б. Ковач вносит уточнение: «Хотя сцены диалогов занимают примерно столько же времени, сколько и в предыдущих фильмах второго периода (чуть меньше пятидесяти процентов), у зрителя создается впечатление, что речь персонажей практически отсутствует» (Ковач 2015: 212).

⁹ В видеосюжетном интервью, размещенном в дополнительных материалах к DVD с фильмом «Человек из Лондона».

возникает впечатление, что значение имеют не его слова, а интонация, с которой он их произносит» (Ковач 2015: 214).

Что же скрывается за молчанием Малуэна, его жены, Брауна и других персонажей? Специалист по творчеству венгерского режиссера констатирует:

«Ни в каких других фильмах Тарра недостаток коммуникации не приводит к трагедии. Взаимное непонимание и жестокий обман часто встречаются в более ранних фильмах Тарра, но молчание и полное отсутствие коммуникации появляются в его творчестве впервые» (там же: 135).

Этот прием, по точному замечанию Ковача, порождает «напряжение между метакоммуникацией и отсутствием диалогов» (там же: 213). Имеется в виду первая встреча Малуэна и Брауна в дверях трактира, когда они не произносят ни слова, однако становится ясно: Браун догадался, что Малуэн присвоил деньги, а Малуэн понял, что тот догадался. Тем не менее такое напряжение характерно для всего фильма.

Особенность героев «Человека из Лондона» заключается в том, что они держат в себе огромное количество эмоций и дают им выход крайне редко («Ты месяцами держишь рот закрытым!» — в порыве отчаяния бросает Малуэну жена). На этом принципе строится манера актерского существования в кадре: после резких эмоциональных всплесков во время ссор персонажи словно замирают, то ли задумавшись, то ли вернувшись в состояние некоей летаргии. Это особенно хорошо видно в сцене конфликта между Малуэном и продавщицей магазина, где работает его дочь, а также во время перепалки между Малуэном и женой после покупки дорогой меховой накидки для дочери. Героиня Суинтон бессильно опускается на стул, дрожа от переизбытка негативных эмоций, и буквально застывает, вперившись в пол.

Эти актерские приемы поддержаны операторской работой. В фильме, как и всегда у Тарра, много крупных планов, однако парадоксально то, что они почти не используются в моменты произнесения героями реплик. Люди будто говорят в пустоту: диалоги оборачиваются монологами, реакции собеседников редуцированы

либо глубоко скрыты, коммуникация между ними отсутствует¹⁰. Можно предположить, что в этом решении есть известный прагматизм, связанный с дубляжом, активно используемым в картине, но даже если так, технический момент работает у Тарра на углубление смысла. Впрочем, дубляж тоже следует признать приемом, своего рода острабяющим элементом, особенно если помнить, что действие происходит в портовом приграничном городе, где местные жители и приезжие говорят на разных языках, а также учесть то, что Суинтон и Кробот после съемок озвучивали себя на французском самостоятельно¹¹.

Соглашаясь с наблюдениями Ковача по поводу коммуникации, позволим себе вступить с ним в полемику относительно концепции сюжета. Венгерский киновед в значительной степени сводит его к социально-бытовой проблематике. Конечно, она присутствует у Сименона: он сам относил «Человека из Лондона» к категории «трудных романов», в которых, по мнению литературоведа Ю.П. Уварова, «остро ощущаешь боль за Человека, достойного лучшей участи, передан как бы „крик” попорченной личности, ее болезненная реакция на омертвление социальной ткани» (Уваров 1992: 460). Эти слова можно отнести и к творчеству Тарра, хотя он в своем исследовании человека идет много дальше. Согласно режиссерскому определению, «Человек из Лондона» — «глубокая пролетарская драма» (Тарр 2010). Несмотря на то, что экранизация, как уже было сказано, достаточно близка к оригиналу, в ней есть существенные отличия. В фильме уменьшено количество событий (это в целом характерно для экранных адаптаций) и зна-

¹⁰ Любопытно при этом, что на съемочной площадке, несмотря на ситуацию, напоминающую Вавилонскую башню, все прекрасно понимали друг друга. Вот как об этом вспоминает оператор картины: «Съемки велись на венгерском, английском и французском языках и не возникло никаких проблем. Чешский актер говорил свой текст на чешском, венгерские — на венгерском, Тилда [Суинтон] говорила на английском, а французские актеры — на французском. Каждый говорил на родном языке, что совершенно естественно. А так как каждый знал, что он говорит, никого это не затруднило» (Келемен 2010).

¹¹ См. об этом подробнее: Тарр 2011.

чительно ослаблена динамика повествования, что объяснимо в контексте поэтики венгерского режиссера. Акцентированы переживания главного героя, хотя и книга изобилует его рефлексиями, например:

«Это глупо, но тут уж ничего не поделаешь. А самое возмутительное, что все могло бы быть иначе. Все зависело от каких-то нелепых случайностей.

Например, когда ночью Браун хотел подняться к нему в застекленную будку и остановился на второй ступеньке! Что бы они сказали друг другу там, наверху?

А когда он шел за Малуэном до самого дома, не решаясь заговорить с ним, хотя в тот момент Малуэн готов был отдать ему чемодан!» (Сименон 1992: 106).

Заметим, что обе сцены есть в картине (вторая в несколько измененном виде) и что Сименон размышляет здесь о том самом отсутствии коммуникации.

Однако важнейшая трансформация, которую претерпел сюжет в интерпретации Краснахоркаи и Тарра, состоит в весьма радикальной переделке финала истории. В первоисточнике подробно описано убийство Брауна, которое совершает Малуэн, его признание вины, общественное порицание, а завершается все приговором к пяти годам тюрьмы. Сименон таким образом намекает на возможное внутреннее перерождение героя. В фильме инспектор Моррисон отпускает Малуэна на свободу, мотивируя это тем, что убийство произошло в результате самообороны, да к тому же дает ему деньги (!) в знак благодарности за возвращенный чемодан. Протагонист в некотором смысле остается один на один со своим преступлением и, конечно, с бедностью — ничего не меняется, круг замыкается. По мнению Сыски, «достаточным наказанием для несчастного героя станет созерцание разочарования и пребывание в неизменности» (Syska 2014: 378). Несколько иначе интерпретировал финал Ковач:

«Тарр способен устранить из концовки морализаторскую сентиментальность Сименона, потому что даже с таким финалом фильм остался историей о человеческом достоинстве Малуэна. Однако такой вариант концовки сильнее подчеркивает мысль, что чувство достоинства Малуэна рождается из его слабости» (Ковач 2015: 241).

Правда, в предыдущей главе того же исследования читаем:

«У Сименона Малуэн был никем и стал кем-то, пусть он и оказался преступником в глазах полиции. У Тарра Малуэн только надеялся стать кем-то, но не смог пройти весь путь и остался никем, утратив даже самоуважение» (там же: 211).

На самом деле и роман, и экранизация оставляют реципиента с чувством глубокого «морального беспокойства». Оно усугубляется долгим финальным крупным планом жены убитого Брауна: Тарр полторы минуты показывает ее остановившийся от ужаса взгляд, после чего экран заливают белый свет — ослепляющий, но очищающий ли?

Еще раз обратимся к размышлениям польского киноведа:

...зло у Тарра является экспрессией материи, равнодушием природы, грязью, холодом и бедностью; малодушием, вызванным эгоизмом и унижением; реакцией на страх и одиночество в мире, лишенном метафизики и трансцендентности — которой, правда, все герои с тоской ожидают (Syska 2014: 371).

Почему Малуэн сначала совершает кражу, а потом убийство? Ответы, казалось бы, лежат на поверхности: чтобы улучшить свое финансовое положение и чтобы спасти себе жизнь. Неужели, если бы Малуэн поговорил с человеком из Лондона, наладил с ним коммуникацию, убийство бы не произошло? Возможно, и так, но, по моему глубокому убеждению, протагонист сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Корень его несчастий, конечно, в жизненной ситуации, однако непосредственная причина всех событий — его равнодушие, апатия, полное отсутствие чувств. В некотором смысле Малуэна можно назвать вариантом Постороннего. Было бы слишком рискованно утверждать, что Сименон предвосхитил экзистенциалистский роман Альбера Камю, появившийся в 1942 году, однако в режиссерском решении Тарра, безусловно, присутствуют отголоски этого ключевого произведения литературы XX века.

Вот как бельгийский писатель характеризует состояние Малуэна перед походом в сарай к Брауну:

«Мир, окружавший его, казался призрачным, зыбким. И он ничуть не удивился бы, если бы его вдруг разбудили и он проснулся бы в своей постели и понял, что все это ему только приснилось» (Сименон 1992: 82–83).

«Тогда он спросил, неужели мне не интересно переменить образ жизни. Я ответил, что жизнь все равно не переменишь. Как ни живи, все одинаково...» (Камю 2005: 41),

— это уже внутренний монолог Постороннего.

«Ему больше нечего было делать. Отныне и навсегда ему нечего больше делать. <...> Мысли эти заставили его пожать плечами. Разве вещи, которые воображаешь, имеют отношение к действительности, настоящей действительности, о которой люди даже не подозревают?» (Сименон 1992: 90),

— размышляет Малуэн после убийства Брауна.

И снова Камю:

«Из бездн моего будущего в течение всей моей нелепой жизни подымалось ко мне сквозь еще не наставшие годы дыхание мрака, оно все уравнивало на своем пути, все доступное мне в моей жизни, такой ненастоящей, такой призрачной жизни» (Камю 2005: 110).

При всем различии контекстов, типов героев, их социального происхождения и положения здесь просматривается общее для них ощущение тотальной бессмысленности жизни, бесполезности каких-либо усилий, тщетности любых устремлений. Еще раз подчеркнем, что такая параллель возникает в большей степени после просмотра фильма Тарра, нежели после прочтения романа Сименона, но оставлять ее без внимания не стоит.

Симптоматично, что венгерский режиссер вообще не показывает убийство Брауна. Мы видим лишь, как Малуэн закрывает за собой деревянную дверь сарая, а через полторы минуты выходит оттуда с изменившимся лицом и тяжело дыша. До нас не доносится ни один звук — внезапную борьбу мужчин заглушает шум волн. Подобный минус-прием, явно апеллирующий к воображению зрителей, — один из примеров работы Тарра с закадровым пространством, которое, по известному семиотическому определению, относится «к области смысловой неопределенности фильма» (Лотман, Цивьян 1994: 82). Упомянутая позже следователем самооборона как причина убийства мало добавляет к пониманию произошедшего и скорее только усиливает ощущение отчужденности, зрительского дискомфорта, подталкивает к различным домыслам.

В нескольких других сценах Тарр также «отводит взгляд» от основного действия, переводя камеру на «лишних» персонажей, — главным образом в трактире во время еды или своеобразной местечковой клоунады посетителей. Кроме того, режиссер использует недиегетический звук: самым ярким примером может быть мерный стук, сопутствующий нескольким эпизодам в первой части фильма. Зритель неизбежно задается вопросом, что является его источником, и только после упоминавшейся магазинной ссоры выясняется: мясник рубит туши на разделочной доске. Этот монотонный звук не просто добавляет атмосфере фильма ощущение тупой безнадежности, но и намекает на жестокость, внутреннее очерствение, которыми проникнуты души героев.

Ковач безапелляционно констатирует:

«„Человек из Лондона“ — первый фильм Тарра, обстановка которого не связана с современными пейзажами Восточной Европы. Это совершенно очевидно для восточноевропейского зрителя, в меньшей степени ясно западноевропейцу и, вероятно, полностью ускользает от зрителя из других частей света» (Ковач 2015: 133).

С моей точки зрения, это утверждение не совсем верно, поскольку выделяет ленту из ряда последних работ режиссера. Конечно, корсиканские пейзажи, в которых разворачивается действие картины, разительно отличаются от венгерской Пусты, воспетой сначала Янчо, а затем Тарром. Кроме того, мы помним, что это первая копродукция Тарра не на венгерском языке, а некоторыми критиками фильм был воспринят даже как своего рода компромисс со зрительским кино¹², однако в то же время невозможно не заметить, насколько «Человек из Лондона» связан с предыдущими работами режиссера.

Оставляя за скобками черно-белое изображение, длинные планы с искусными тревеллингами и общую угнетающую атмосферу, заметим, что, как и всегда у Тарра, хронотоп характеризуется высокой степенью условности. Если говорить о времени действия,

¹² Ковач пишет в связи с «Человеком из Лондона» о «классицизации» тарровского стиля, имея в виду строгие, графичные нуарные композиции кадра, контрастность освещения, детективное начало и др.

то, конечно, это не начало 1930-х, как у Сименона, но точно и не середина 2000-х, когда шли съемки. Уверенно утверждать, какой исторический период имеется в виду, мы не можем. Методы следствия Моррисона, например, кажутся довольно устаревшими даже по меркам конца прошлого века.

Место действия определено четко, однако важнейший локус (центральноевропейского) бара почти в точности перенесен сюда из «Сатанинского танго». Этот отдельный, параллельный, иной во всех отношениях мир, являющийся для Тарра моделью мироздания и существующий по своим законам, функционирует на Корсике так же, как и на берегах Дуная. Танец со стулом отсылает к прологу «Гармоний Веркмайстера», в котором главный герой Валушка демонстрирует пропойцам, как выглядит Солнечная система. Не случайно и то, что некоторые персонажи второго плана (или же актеры, что во многих случаях синонимично в контексте авторских стратегий) перекочевали сюда из более ранних картин Тарра. Основной музыкальный мотив трактира — заунывная аккордеонная мелодия Михая Вига, постоянного соавтора Тарра — взята из «Сатанинского танго». Режиссер прибегает к открытому самоцитированию, т.е. внутренние связи между «Человеком из Лондона» и другими его работами очень сильны.

Пространство действия в «Человеке из Лондона» — пограничье. Это касается не только географического положения портового города во Франции, куда прибывают корабли из Великобритании, и не только психического состояния главного героя, совершающего непредумышленное убийство. Тарр стирает границы между Западной Европой и Центральной, в которой он так укоренен. В том числе поэтому, например, Тильда Суинтон в роли несчастной, забитой женщины на убогой кухне «где-то в Европе» не выглядит, как некий оксюморон. Выходя за пределы центральноевропейского опыта, которому посвящено большинство фильмов Тарра, он поднимается на более широкий уровень обобщения и демонстрирует универсальность человеческих переживаний независимо от времени и пространства.

Литература

- Вирен 2020 — *Вирен Д.Г.* «Сатанинское танго» Белы Тарра — фильм о катастрофе // *Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма. Коллективная монография / Под ред. Е.В. Сальниковой, В.Д. Эвальдье, А.А. Новиковой.* М., 2020. С. 263–274.
- Камю 2005 — *Камю А.* Посторонний / Пер. с франц. Н. Немчиновой // *Камю А. Посторонний; Падение: Повести.* СПб., 2005. С. 5–112.
- Келемен 2010 — И сквозь тьму пробивается свет... Беседа с Фредом Келеменом / Пер. с нем. С. Малова // *Cineticle.* 2010. Вып. 4. Режим доступа: <https://cineticle.com/i-skvoz-tymu-probivaetsya-svet-fred-keleman/>. 04.09.2023.
- Кёпник 2023 — *Кёпник Л.* О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М., 2023.
- Ковач 2015 — *Ковач А.Б.* Кинематограф Белы Тарра. Круг замыкается / Пер. с англ. М. Леонова. Эл. издание, 2015. <https://www.livelib.ru/book/1002034621-kinematograf-bely-tarra-krug-zamykaetsya-andrash-balint-kovach>. 04.09.2023.
- Лотман 2005 — *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // *Лотман Ю.М. Об искусстве.* СПб., 2005. С. 287–372.
- Лотман, Цивьян 1994 — *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* Диалог с экраном. Таллинн, 1994.
- Сименон 1992 — *Сименон Ж.* Человек из Лондона / Пер. с франц. Н. Световидовой // *Сименон Ж. Романы / Библиотека классического зарубежного детектива.* Т. 13. М., 1992. С. 6–106.
- Смирнова 2013 — *Смирнова В.* История глаза // *Искусство кино.* 2013. № 1. Цит. по републикации: *Смирнова В.* Дом — это дом, апокалипсис — апокалипсис: кинематограф Белы Тарра // *Искусство кино.* Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/dom-eto-dom-a-apokalipsis-apokalipsis-kinematograf-bely-tarra>. 26.08.2023.
- Тарр 2010 — Бела Тарр: интервью Файону Миду / Пер. с англ. С. Малова // *Cineticle.* 2010. Вып. 4. Режим доступа: <https://cineticle.com/bela-tarr-interview/>. 03.09.2023.
- Тарр 2011 — Бела Тарр: Цикл завершен, работа сделана / Записал С. Дёшин // *Cineticle.* 2011. Вып. 9. Режим доступа: <https://cineticle.com/bela-tarr-interview-2/>. 04.09.2023.
- Уваров 1992 — *Уваров Ю.* Жорж Сименон // *Сименон Ж. Романы / Библиотека классического зарубежного детектива.* Т. 13. М., 1992. С. 459–461.

Фланаган 2010 — *Фланаган М.* К эстетике «медленного» в современном кинематографе / Пер. с англ. В. Карнауха // Cineticle. 2010. Вып. 4. Режим доступа: <https://cineticle.com/k-estetike-medlennogo/>. 04.09.2023.

Syska 2014 — *Syska R.* Filmowy modernizm. Kraków, 2014.

Denis G. Viren

(Moscow)

“THE MAN FROM LONDON”

BY BÉLA TARR:

AN OBSERVER IN SPACE

ABSTRACT:

The Man from London (2007) is the penultimate film by the Hungarian classic Béla Tarr, based on the novel by Georges Simenon. Tarr uses this peculiar anti-detective as a starting point for creating a multi-level exquisite work. Firstly, the author raises the issue of a witness to the murder, on whom, quoting Simenon, “it didn’t make any impression” (here there is a connection with the poetics of existentialism), and who himself becomes a murderer. Secondly, the director traditionally attaches great importance to working with the chronotope. The film takes place in a highly uncertain time and space. Although formally, according to the plot, this is a French port, Tarr places characters from his previous Hungarian films there. Thus, thirdly, various boundaries are erased: between the West and the Center, between daytime reality and a nightmare, between a criminal and a witness. The theoretical constructions of Yu.M. Lotman were used to analyze the work with interframe and offscreen space.

KEYWORDS: Béla Tarr, co-production, film adaptation, film semiotics, slow cinema.

NOTE ON THE AUTHOR:

Denis G. Viren, PhD in Philosophy, senior researcher at the Department of the History of Culture of Slavic Peoples of the Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: denis.viren@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3680-6028

РЕЗЮМЕ:

«Человек из Лондона» (2007) — предпоследний фильм венгерского классика Бела Тарра, поставленный по роману Жоржа Сименона. Тарр использует этот своеобразный антидетектив как точку отсчета для создания многоуровневого эстетского произведения. Во-первых, автор обращается к проблеме свидетеля убийства, на которого оно, цитируя Сименона, «не произвело никакого впечатления» (здесь происходит соприкосновение с поэтикой экзистенциализма), и который сам становится убийцей. Во-вторых, режиссер традиционно придает огромное значение работе с хронотопом. Действие фильма происходит в весьма неопределенном времени и пространстве. Хотя формально, согласно сюжету, это французский портовый город, Тарр помещает туда персонажей из своих предыдущих фильмов, снятых в Венгрии. Так, в-третьих, стираются различные границы: между Западом и Центром, между дневной реальностью и ночным кошмаром, между преступником и свидетелем. Для анализа работы с внутрикадровым и закадровым пространством использованы теоретические построения Ю.М. Лотмана.

Ключевые слова: Бела Тарр, копродукция, экранизация, семиотика кино, медленное кино.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Денис Георгиевич Вирен, к.филос.н., с.н.с. Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

E-mail: denis.viren@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3680-6028

ВСТРЕЧИ С Ю.М. ЛОТМАНОМ (1977–1984 гг.)

С Юрием Михайловичем Лотманом я общался в основном в период с 1977 по 1984 годы, то есть около 40–45 лет тому назад. В то время я не вел записей, и эти события сохранились только в моей памяти. Естественно, что за эти годы какие-то оценки могли измениться. Но я тем не менее попытаюсь воссоздать образ Юрия Михайловича, каким я воспринимал его в то время.

С 1976 по 1980 годы я учился на факультете русского языка и литературы Герценовского института в Ленинграде. Среди книг, с которыми я познакомился на первом курсе, помимо работ Ю.Н. Тынянова, В.Я. Проппа, М.М. Бахтина и др., была «Структура художественного текста» Ю.М. Лотмана (Лотман 1970). Мне очень понравилась эта книга, в частности, привлекли внимание идеи условности и языка искусства, возможности получения в литературоведении верифицируемого знания, понимание литературоведения как точной науки, а не эссеистики. Еще меня поразило то, что автор этой книги, в отличие от других классиков, не только жив и здоров, но и преподает в недалекой от Ленинграда Эстонии.

И получилось так, что мой товарищ, тоже филолог, Игорь Немировский (теперь он доктор наук, известный пушкинист, основатель издательств «Академический проект» и «Библиороссика»), той же осенью 1976 г. поступил в Тартуский университет. Мы с Игорем дружили еще задолго до этого, хотя учились в разных школах. При встрече я расспросил его о Лотмане и решил поехать в Тарту на студенческую конференцию. В общем, благодаря дружеской поддержке Игоря у меня была возможность ездить в Тарту

и жить там неделями. И я посещал лекции не только Юрия Михайловича, но и Зары Григорьевны Минц, Бориса Михайловича Гаспарова и других преподавателей. И как бы учился параллельно в Герценовском институте и в Тартуском университете.

В час ночи я сидел на рейсовый автобус на Обводном канале, почти сразу засыпал, стараясь принять по возможности горизонтальное положение (так меня научил спать в автобусах Миша Безродный¹), и просыпался около восьми утра, когда автобус уже ехал по Тарту. Надо ли говорить, что автобусные билеты стоили совсем недорого и никаких виз для такой поездки не требовалось. Выйдя с автовокзала, я заходил в кафе на Ратушной площади, а потом шел в университет, смотрел расписание и отправлялся на какую-нибудь лекцию или семинар.

Нужно сказать, что связи между Ленинградом и Тарту были очень тесные. Кафедрой русской литературы на нашем факультете заведовал Борис Федорович Егоров, и он приглашал к нам Юрия Михайловича. Лотман прочитал у нас небольшой спецкурс из четырех лекций, причем, конечно, большой контраст был между лекциями в Тарту и в Ленинграде, потому что в Ленинграде это была большая аудитория, в которой люди сидели на подоконниках, в проходах и только что не висели на люстрах. Однажды Юрий Михайлович даже не мог пройти к кафедре, чтобы начать лекцию, пока ему не освободили небольшой проход. А в Тарту это были какие-то полутемные, полупустые аудитории, но, конечно, на качестве лекций это никак не сказывалось.

Помню еще выступление Лотмана на Мойке, 12, где он читал лекцию о структуре персонажей в «Евгении Онегине». Перед лекцией вступительное слово произнес Б.Ф. Егоров. В частности, он как бы сблизил Лотмана с самим Пушкиным и высказал пожелание, чтобы на Юрия Михайловича не нашлось ни Бенкендорфа, ни Дантеса.

На меня сильное впечатление производили и лекции, и семинары Лотмана. Один раз я даже присутствовал на семинаре дома

¹ Эти воспоминания писались еще при жизни замечательного филолога и писателя Михаила Владимировича Безродного, который скончался 18 ноября 2023 г. в Гейдельберге.

у Юрия Михайловича. Запомнились кабинет с полками, которые были до потолка заполнены книгами, а также то, что Лотман проводил семинар, стоя за большой кафедрой посередине комнаты.

Лекции он читал очень артистически. У него были конспекты, но он почти ими не пользовался. Только изредка заглядывал в них для того, чтобы восстановить логику изложения. Лотман часто сопровождал свои лекции какими-то несложными рисунками, схемами. Он наблюдал за поведением аудитории, и, если лекция длилась полтора часа, то примерно на сороковой минуте он либо обращался к слушателям с каким-нибудь вопросом, либо рассказывал что-то забавное. Во всяком случае он явно старался, чтобы лекция не была однообразной. Лекции также очень оживлялись благодаря небольшим экскурсам в какие-то неожиданные области; например, помню отступление о том, как строился визуальный образ Чарли Чаплина, хотя не могу сказать, в связи с чем Лотман об этом заговорил.

Особенно мне запомнилась лекция, посвященная описанию дуэли в «Евгении Онегине». Лотман говорил не столько о пушкинском романе в стихах, сколько о самой дуэли как определенном социальном институте. Он подробно анализировал шаг за шагом, как вели себя дуэлянты и их секунданты. В результате он пришел к довольно неожиданному для меня выводу, что в «Евгении Онегине» всё, что связано с дуэлью, происходило с нарушением общепринятых правил. Если обязанность секундантов традиционно заключалась в том, чтобы по возможности помирить участников дуэли и не довести дело до кровавой развязки, то Зарецкий, наоборот, сделал всё для того, чтобы дуэль завершилась убийством. При этом сам Евгений Онегин не нашел в себе мужества, чтобы извиниться перед Ленским и помириться с ним, и в результате оказался игрушкой в руках у Зарецкого. Таким образом, ключ к пониманию литературного текста находился не в самом тексте, а вне его, в соотношении между текстом и той исторической реальностью, которая в нем изображалась совершенно неадекватно. Конечно, такой способ интерпретации текста не имел ничего общего со структурализмом.

Позднее, когда я прочитал комментарии Лотмана к «Евгению Онегину» и написанную им популярную биографию Пушкина,

я подумал, что в эти книги вошла только малая часть из того материала, который Лотман использовал в своих лекциях.

Студенческие и аспирантские конференции

Студенческие конференции в Тарту представляли собой яркое явление. В них участвовали студенты из разных городов; самая большая группа приезжала обычно из Москвы, но были и студенты из Смоленска, Пскова, Петрозаводска, Ленинграда и других городов. Конференция проходила три дня, и основной интерес был сосредоточен не столько на докладах, сколько на их обсуждении.

На этих конференциях я познакомился с людьми, которые составили круг моего общения на десятилетия вперед. С некоторыми из них я встречался потом в Америке, во Франции, Италии, не говоря уже о российских городах. Можно сказать, что на этих конференциях формировалось целое поколение молодых филологов.

Поскольку Тартуский университет считался цитаделью структуралистов, я ожидал сначала какого-то наукообразия, сложной какой-то терминологии, а на самом деле, насколько я понял позднее, в Тарту ценились прежде всего глубокие знания, работа в архивах, погружение в изучаемую эпоху. Поэтому мои первоначальные ожидания довольно быстро скорректировались.

Мне вспоминается такой забавный случай. Один тартуский студент делал доклад, и в завершение сказал, что сейчас всё, о чем он говорил, представит в виде схемы. И он действительно достал лист ватмана со схемой, и, если доклад был очень ясным, то схема имела несколько заумный характер, и Юрий Михайлович при обсуждении доклада сказал, что он понимал всё до тех пор, пока не появилась схема, и что она, на его взгляд, имела субъективно-лирический характер. В общем, практические выводы, которые я вынес из этих конференций, во многом сводились к тому, что надо работать в архивах, ездить в экспедиции, находить и публиковать новые литературные и фольклорные материалы. Этим я и занялся на старших курсах института и позднее при работе над диссертацией.

Меня поражало отношение и Юрия Михайловича, и Зары Григорьевны к студенческим конференциям. Они присутствовали обычно на всех докладах, вместе или по очереди. И они выступали практически по каждому докладу. При этом они как-то очень уважительно относились к студентам. Помню, когда еще я был студентом первого курса, Зара Григорьевна под села ко мне и спросила очень заинтересованно: «А чем Вы дальше собираетесь заниматься?» Я, по-честному говоря, тогда еще не знал, чем буду заниматься, однако сказал ей, что интересуюсь проблемами мифа и мифологии и спросил, что бы она посоветовала мне почитать на эти темы. Она рекомендовала мне книгу Елиазара Моисеевича Мелетинского «Поэтика мифа», которая как раз была опубликована незадолго до того. Вернувшись в Ленинград, я купил эту книгу и внимательно ее прочитал.

На одной из этих конференций у меня произошел разговор с Юрием Михайловичем, который имел для меня судьбоносный характер. Была конференция 1979 года... Там вообще веселые банкеты проходили со всякими шарадами, и они, конечно, очень запомнились, в частности, таким непринужденным общением между студентами и преподавателями.

И я сообщил Юрию Михайловичу, что собираюсь писать дипломную работу и хотел бы с ним посоветоваться о теме. А предполагал я писать о Жуковском.

Лотман сказал мне:

– Видите ли, Андрей, Жуковский, конечно, был большой, прекрасный писатель, но есть такая проблема, что вы сначала прочитаете все, что написал сам Жуковский, потом прочитаете все, что написано о нем, и после этого обнаружите, что у вас уже нет времени, чтобы писать дипломную работу.

Я спросил Лотмана:

– Что бы вы мне посоветовали? Как можно решить эту проблему?

Он сказал, что дипломную работу лучше писать о каком-нибудь писателе второго ряда, так, чтобы и его творчество было обзорно, и в то же время чтобы о нем не было большой исследовательской литературы.

– Чтобы вы могли все это охватить. Тогда вы сможете и прочитать все это, и у вас будет время, чтобы написать свою собственную работу.

Я согласился:

– Ну, хорошо, можно написать и о писателе второго ряда. В принципе, как говорится, почему бы и нет? Какого писателя Вы бы мне посоветовали?

Лотман сказал:

– Вообще было много писателей второго ряда. Вот, например, был такой Милонов!

Я ему сказал:

– Хорошо, я напишу диплом про Милонова!

Лотман явно не ожидал такого поворота и возразил:

– Ну, почему же про Милонова? Были и другие писатели, вот был, например, такой Марин.

Но я стоял на своем:

– Нет, нет! Милонов так Милонов!

И я действительно написал диплом про Милонова. Все это было возможно благодаря тому, что я полностью доверял тому, что говорил Юрий Михайлович. И надо сказать, что он дал мне действительно замечательный совет. Милонов жил недолго, он был запойным пьяницей, издал всего один сборник стихов. В историю литературы он вошел в основном одной строчкой «Весны моей златые дни», которую Пушкин приписал Ленскому. По пяти архивам я восстановил биографию Милонова, насколько это было возможно. Проанализировал его литературную позицию и его стихотворный сборник. И что самое важное — мне удалось найти в рукописном отделе Пушкинского Дома неизвестные стихотворения Милонова, которым была посвящена одна из моих первых публикаций (Топорков 1985).

Всего я участвовал в трех студенческих конференциях в Тарту — в 1977, 1979 и 1980 годах и позднее еще в аспирантской конференции в 1984 году. Помню, что я был очень расстроен, когда на втором курсе не смог поехать в Тарту. Кстати, моя первая научная публикация появилась в сборнике трудов тартуской студенческой конференции (Топорков 1981).

Сначала я выступал с одним докладом по литературоведению, а потом, когда стал ездить в Полесскую экспедицию и заниматься дополнительно этнолингвистикой и фольклором, я делал два доклада — один по литературоведению и второй по фольклористике (сейчас, наверное, эту тематику отнесли бы к области культурной антропологии). Помню, что после конференции 1984 года Лотман спросил меня: «Кто же Вы такой — литературовед или фольклорист?» Я честно ответил, что и сам не знаю. Если бы мне сейчас снова задали такой вопрос, то я бы и сегодня, наверно, ответил на него так же неопределенно.

Если не ошибаюсь, в 1980 г. я делал доклады про неизвестную поэтическую переписку Милонова и Политковского и про символику ложки в обрядах Полесья, а в 1984 г. — про биографию Ивана Тревогина и про символику стола в славянских обрядах.

Уроженец Харькова Иван Тревогин в 1781 году в Париже объявил себя принцем Голкондским, был заключен в Бастилию и потом написал две замечательные автобиографии, сохранившиеся в его следственном деле в РГАДА. Одну из них на французском языке он написал в Бастилии, а вторую на русском в Петропавловской крепости. Французская автобиография на самом деле имела фантазийный характер и представляла собой восточную повесть о жизни Голкондского принца, в которую были интерполированы отдельные эпизоды реальной биографии Тревогина. Вторая же автобиография представляла собой подробное и вполне реалистическое описание гонимого судьбой юноши Тревогина, вынужденного скитаться по свету.

Предполагалась публикация следственного дела Тревогина в виде отдельной книги в издательстве Московского университета. Борис Андреевич Успенский попросил Лотмана написать рекомендательное письмо в издательство. К сожалению, этот проект тогда не осуществился. Позднее две автобиографии Тревогина появились в разных изданиях, однако в целостном виде его следственное дело так до сих пор и не опубликовано (см.: Топорков 1989; Дмитриева, Топорков 1992).

Структурализм, артистизм и театральность

В Герценовском институте теория литературы преподавалась на очень низком уровне, а все дисциплины философского цикла вообще никакой критики не выдерживали. Марксизм и всё, что с ним связано, еще со школьных лет набили у меня оскомину и вызвали полное отторжение, вообще не воспринимались как что-то, имеющее отношение к научному познанию.

Структурализм для меня был примерно так же притягателен, как формализм, поскольку это все-таки было нечто иное, чем марксизм. Структурализм критиковался официальным литературоведением — и этого уже было достаточно, чтобы им заинтересоваться. Кажется, в то время это было единственное направление в советской гуманитарной науке, которое открыто провозглашало себя если не антимарксистской, то немарксистской концепцией. Когда З.Г. Минц говорила: «Мы, структуралисты...» — я как-то радостно вздрагивал внутренне, хотя сам я такую фразу никогда бы не произнес.

Несмотря на громадный интерес к структурализму, я все-таки довольно скептически относился и к его российской версии, и к разным другим версиям, которые, конечно, были доступны мне только в очень ограниченной степени. Структуральные работы по славянской мифологии казались мне не вполне удачным опытом возрождения мифологической школы XIX века и угнетали подгонкой выводов под априорно заданные результаты. В плане концептуальном сомнения вызывал системный подход к явлениям, которые сами по себе не имели системного характера; таким образом, описание какого-нибудь объекта превращалось в самоописание метаязыка исследователя, а объект вне зависимости от степени его системности представлялся жестко структурированным.

В то же время мне нравились работы Юрия Михайловича и Зары Григорьевны, написанные на известном мне материале и понятные по своим подходам и выводам. Лотман и Минц анализировали именно те тексты, которые я хорошо знал со школьных лет,

давали ключ к их новому, более глубокому прочтению. Это относилось и к стихам Пушкина, Тютчева, Блока, которые я во множестве знал наизусть, и к русской классической прозе, но также и к западному кинематографу, с которым я успешно знакомился в ДК Кирова на Васильевском острове. Идеи Лотмана и Зары Григорьевны легко усваивались, поскольку ложились на подготовленную почву.

В те годы я рассуждал примерно так. Лотман как бы структуралист (и себя он так называет, как и Зара Григорьевна), однако он человек очень разносторонний и к тому же пережил сложную творческую эволюцию. Мне был ближе ранний Лотман, специалист по русской литературе XVIII — начала XIX века, архивист и публикатор, а также Лотман — автор комментария к «Евгению Онегину», знаток творчества и биографии Пушкина и его современников, быта и нравов пушкинской эпохи. Читал я и теоретические работы Лотмана, однако общие суждения воспринимал скорее в прикладном аспекте.

Помимо исследований Лотмана по поэтике и истории литературы, меня привлекали его работы, посвященные семиотике бытового поведения, театру и театральности. Серия этих работ как раз выходила в 1970-х годах, и я воспринимал их с большим энтузиазмом. Напомню некоторые из них: «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» (Лотман 1973а), «Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)» (Лотман 1975), «Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII века» (Лотман 1976), «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» (Лотман 1977), «Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторике)» (Лотман 1979), «Семиотика сцены» (Лотман 1980).

Сама внешность Лотмана, особая изысканность его речи, манера поведения явно несли на себе некоторые черты театральности. Я воспринимал его как «человека-артиста». И в этом смысле его личность была как бы живой иллюстрацией к его исследованиям.

Меня это явление интересовало лично. Дело в том, что мой отчим Виктор Александрович Веркович (сценический псевдоним —

Романов) был театральным актером и, как тогда было принято говорить, человеком «сложной судьбы». Зимой 1941–1942 гг. он был в блокадном Ленинграде. В начале 1942 года его вывезли по Дороге Жизни с крайней степенью истощения. Потом он воевал, участвовал в штурме Кенигсберга, еще два года служил в оккупационных войсках в Австрии. После войны он окончил театральный институт по классу знаменитого педагога Бориса Вульфовича Зона. В 1950-е годы он был ведущим актером «Театра Комедии» под руководством Николая Павловича Акимова. В частности, он был первым исполнителем роли Медведя в «Обыкновенном чуде» Е.Л. Шварца, первым Доктором в его же «Тени» и т.д. Впоследствии он ушел из «Театра Комедии» и уехал из Ленинграда, много лет работал на Севере и в Сибири, а когда вернулся, долго не мог найти работу по специальности.

Я еще подростком заметил, что многие актеры, режиссеры и другие театральные деятели ведут себя так, как будто они всё время находятся на сцене. Конечно, мой отчим не был гениальным филологом, как Юрий Михайлович, однако в манере поведения Лотмана я увидел черты, которые были мне знакомы по наблюдениям над отчимом и его коллегами. Поясню свою мысль одним примером. Мой отчим некоторое время работал экскурсоводом. Он объяснял мне, что у него в сознании есть образ идеального экскурсовода, и он как бы играет его роль. Надо сказать, что для отчима эта установка привела к печальным результатам. Когда его пришли проверять, он так блистательно провел свою экскурсию, что слушатели устроили ему овацию. В результате проверяющая дама сказала, что у них экскурсионное бюро, а не театр, и отчима уволили.

Мой отчим как ученик Н.П. Акимова обычно иронизировал над «системой Станиславского» и над реалистическим советским театром. Еще когда я учился в школе, он принес домой журнальную публикацию «Театрального романа» М.А. Булгакова, в котором сатирически изображена жизнь МХАТа.

Кстати, сам я в старших классах собирался поступать в театральный институт и стал филологом достаточно случайно. Конеч-

но, я был сторонником условного театра и заочным поклонником В.Э. Мейерхольда, книгу которого «О театре» купил в букинистическом магазине и внимательно прочитал.

Яркие юношеские впечатления связаны у меня с гастролями московских и европейских театров. Например, я хорошо помню спектакль «Христофор Колумб», который привозил в Ленинград театр Жана-Луи Барро и Мадлен Рено, «Женитьбу» Гоголя в постановке Анатолия Эфроса, «Тиля» и другие спектакли «Ленкома» в постановке Марка Захарова. Из ленинградских спектаклей неизгладимое впечатление произвели балет «Сотворение мира» Андрея Петрова в Мариинском театре в постановке Наталии Касаткиной и Владимира Василёва с Михаилом Барышниковым и Ириной Колпаковой, а также спектакли БДТ: «Два театра» по пьесе польского драматурга Ежи Шанявского, знаменитая «История лошади» с Евгением Лебедевым, булгаковский «Мольер» в постановке Сергея Юрского.

Неудивительно, что в семиотике Лотмана меня особенно привлекала концепция условности литературы и искусства. Центральным понятием семиотики Лотмана, как я ее тогда понимал, является понятие текста. Это может быть и роман, и стихотворение, но может быть и спектакль, и кинофильм. Со школьных лет я привык анализировать не только прочитанные литературные произведения, но и спектакли и фильмы, которые мы смотрели с отчимом или с моими товарищами. Возвращаясь после спектакля или кинопросмотра, мы обычно подробно обсуждали увиденное.

Одна из первых книг, которые я прочитал про кино, была монография Бела Балаша «Кино: становление и сущность нового искусства» (Балаш 1968). В этой книге подробно исследуется язык киноискусства, так что я отчасти уже был подготовлен к чтению книги Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (Лотман 1973). Особенно меня подкупило то, что Юрий Михайлович подробно анализировал фильм Антониони «Blow up» («Фотоувеличение»), который я посмотрел незадолго до того. Помню, как Лотман в тартуском киноклубе представлял на эстонском языке один из американских фильмов, которые не шли в СССР в широком

прокате. В те годы, кстати, я смотрел многие зарубежные фильмы в Ленинграде, где их сильно сокращали или даже перемонтировали, а мой товарищ, который смотрел те же фильмы в Тарту, пересказывал мне сцены, вырезанные из этих фильмов. Например, из его пересказа «Конформиста» Бертолуччи я понял, что мы с ним, по существу, смотрели два разных фильма.

Может показаться странным, что семиотику я изучал не только по Лотману и Соссюру, но и по некоторым кинофильмам. Например, фильмы о том, как снимают фильмы, производили впечатление своеобразных семиотических экспериментов (прежде всего, конечно, «Всё на продажу» Анджея Вайды). В знаменитом фильме «Расёмон» Акиры Куросавы одна и та же ситуация изображается с точки зрения разных персонажей, причем их версии почти ничего общего друг с другом не имеют. Хорошо помню до сих пор фильм режиссера Андре Кайата «Франсуаза, или Супружеская жизнь» (1964): в двух сериях фильма одна и та же семейная история показана дважды — один раз с точки зрения женщины и второй раз — с точки зрения мужчины. Особый смеховой эффект вызывается тем, что одни и те же персонажи, ситуации, события представляются совершенно по-разному в зависимости от точки зрения.

Случилось так, что в 1981 году я стал соискателем в Ленинградской части Института этнографии АН СССР (ныне — Музей антропологии и этнографии РАН (Кунсткамера)) и в 1986 году защитил диссертацию по этнографии на тему «Домашняя утварь в обрядах и повериях Полесья (XIX — начало XX в.)». Изучение ритуальных и символических функций предметов домашнего обихода было, конечно, очень далеко от литературоведения и только отчасти пересекалось с фольклористикой, однако вполне успешно сочеталось с лотмановской семиотикой. Параллельно с этим я написал статью «Происхождение элементов застольного этикета у славян» (Топорков 1985а), а позднее в соавторстве с А.К. Байбуриным популярную книгу «У истоков этикета: Этнографические очерки» (Байбурин, Топорков 1990). На фоне последующей литературы о ритуализованных формах поведения эта книга ныне

воспринимается как слишком простая, однако она была переиздана в 2019 году и даже переведена на французский язык, так что, наверно, какую-то полезную информацию она все-таки содержит.

Лотман и фольклор

После первого курса я отправился в диалектологическую экспедицию в Брянскую область, а после второго — туда же в фольклорную экспедицию. После третьего курса я впервые попал в Полесскую экспедицию под руководством Никиты Ильича Толстого и с этого времени начал заниматься фольклором и этнолингвистикой.

В юности для человека важно не сидеть на одном месте, а путешествовать, менять виды деятельности, устанавливать контакты с разными людьми. Наверное, отправиться в очередную экспедицию меня подталкивали те же силы, которые в те годы побуждали поехать в Тарту на студенческую конференцию или вожатым в пионерлагерь.

Занимаясь параллельно литературоведением и фольклористикой, я невольно сравнивал их и рассуждал примерно таким образом. Литературовед имеет дело в основном с готовыми текстами (только позднее я познакомился с генетической критикой и узнал, что литературовед тоже может изучать тексты в динамике их становления), а фольклорист работает в поле с людьми, и имеет дело не просто с текстом, записанным на бумаге, а с целостной ситуацией его исполнения, для которой важны и личность человека, и его жесты и мимика, интонирование, пространственно-временные параметры и многое другое. Именно возможность общения с человеком — сочинителем, хранителем и исполнителем текстов — составляет преимущество фольклориста. Я не имел возможности отправиться в начало XIX века и расспросить Милонова о его жизни, однако вполне мог поговорить обо всем в экспедиции с живым носителем традиции. Фольклорист имеет возможность многократно обращаться к одному и тому же человеку, узнавать его биографию, проникать в его внутренний мир, фиксировать целостный репертуар, делать повторные записи.

Романтическое представление о народе как о какой-то гомогенной массе быстро рассеялось у меня еще в самых первых экспедициях. Стало ясно, во-первых, что все люди очень разные, даже если проживают в одной деревне, во-вторых, что помимо людей, занимающихся сельским хозяйством, в деревне живут учителя, воспитатели детских садов, врачи, медсестры, работники администрации и т.д., в-третьих, что среди деревенских жителей есть талантливые люди, которые имеют свой специфический репертуар и жизненный опыт и в которых как бы концентрируется традиция. Несколько раз мне удавалось день за днем ходить к одному и тому же информанту и записывать от него историю его жизни и его фольклорный репертуар. Преимущество этнолингвистических экспедиций по сравнению с фольклористическими мне виделось в том, что мы не только фиксировали отдельные тексты, но и стремились дать целостное описание локальной традиции в единстве ее диалектной речи, ритуалистики и фольклора.

Лотман, конечно, не был фольклористом, однако он глубоко знал фольклор и использовал фольклорные материалы во многих работах (например, в комментариях к «Евгению Онегину»). В тартуских «Трудах по знаковым системам» в изобилии печатались работы по фольклору и мифологии. Такие универсальные ученые, как Вяч.Вс. Иванов, Е.М. Мелетинский, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, Т.В. Цивьян, посвятили фольклору многочисленные исследования. У Юрия Михайловича, насколько мне известно, были только две статьи фольклористического характера: «Записи народных причитаний XIX века из архива Г.Р. Державина» (Лотман 1960) и «Художественная природа русских народных картинок» (Лотман 1976а). В последней статье Лотман высказывал мысль об особой театральной природе лубочных картинок, которые, по его мнению, не просто рассматриваются зрителем, но разыгрываются им в процессе восприятия как своеобразный воображаемый спектакль.

Меня очень заинтересовали эти наблюдения Лотмана. После второго курса я работал вожатым в пионерском лагере в Солнечном под Ленинградом с детьми 6–7 лет и проводил для них всякие

конкурсы, в том числе и конкурсы рисунков. Я обратил внимание на то, что дети многие свои рисунки оформляли как сцену с помощью двух занавесов по сторонам. Делали они это без подсказки с моей стороны, что, кажется, подтверждало наблюдения Лотмана об особой театральной природе наивного восприятия изобразительного искусства.

Один из фольклорных сюжетов, которым я увлекся в 1980-х годах, был связан со статьей Лотмана «Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» (Лотман 1975а). По окончании института я три года работал в школе № 18 на острове Декабристов в Ленинграде. Я был классным руководителем и преподавал русский язык и литературу у своих учеников с 4-го по 6-й классы. В полесской экспедиции 1981 года я собирал детский фольклор и решил, что попробую заняться этим же в своей школе. «Урожай», к моему удивлению, оказался очень богатым. Мои ученики, как оказалось, гадали и вызывали гномиков, знали страшные истории, садистские стишки и игры с набором непонятных слов. В начале 1980-х годов, когда я собирал эти материалы, их публикация казалась совершенно невозможной, однако впоследствии ситуация изменилась, и эти записи частично были опубликованы в сборниках школьного фольклора, которые выходили под редакцией Александра Федоровича Белоусова.

Неожиданно для себя среди персонажей детских вызываний и страшных историй я обнаружил Пиковую Даму. И я начал записывать о ней тексты повсюду, где оказывался, — в Полесье, в поездах, во время школьной практики в Ленинградской области и т.д. Одним из ключей к этому материалу и стала для меня статья Лотмана. В детских вызываниях как бы «сквозили» иногда отдельные мотивы пушкинской «Пиковой дамы» или одноименной оперы П.И. Чайковского, однако в целом, насколько я понял, для детского фольклора более значимой оказалась символика карточных гаданий и та роль, которую играла в них карта дама пик. Статья Лотмана позволила мне проникнуть в символический мир карточных игр и распознать в сюжете пушкинской «Пиковой дамы» коллизию судьбы и выбора между жизнью и смертью.

В начале 1980-х годов я сотрудничал с замечательным филологом Вадимом Эразмовичем Вацурой, который помогал мне готовить публикации материалов Милонова и Тревогина в «Памятниках культуры». Когда мы обсуждали с ним образ Пиковой Дамы, он высказал парадоксальную мысль, что детские вызывания Пиковой Дамы как определенный ритуал могут быть условно рассмотрены как первичные по отношению к сюжету пушкинской «Пиковой дамы», в которой Германн также совершает своеобразное «вызывание» старой графини. В общем, наблюдения Лотмана и Вацуры в совокупности помогли мне увидеть свой материал в каком-то совсем нетривиальном освещении.

Впоследствии я написал статью «Пиковая дама в детском фольклоре», которая дважды была опубликована в сборниках под редакцией А.Ф. Белоусова (Топорков 1992; Топорков 1998).

Петербургский текст

Среди тем, которые были популярными в 1970-х и 1980-х годах и неоднократно обсуждались тогда и на «взрослых», и на студенческих конференциях, были мифология города (прежде всего Петербурга) и литературная мифология. Позднее, в 1990-х и нулевых эти темы стали популярными; литературная мифология стала разрабатываться в терминах мифопоэтики, а своя городская мифология обнаружилась не только у Петербурга, но и у многих других городов. Однако в 1970-е и 1980-е годы эти темы воспринимались как новое слово в филологии и истории культуры.

Надо сказать, что данная проблематика также была мне лично очень близка. До 1981 года я жил на улице Желябова (сейчас это Большая Конюшенная), с окнами на ДЛТ, в самом центре города. Со второго класса я учился на другом конце Невского проспекта, в 207-й школе, которая и ныне находится во дворе кинотеатра «Колизей». Поэтому в течение 9 лет я отправлялся утром по будням в путь с одного конца Невского проспекта до другого, а после уроков обратно. Маршрут, правда, несколько менялся с годами. В младших классах я ездил туда и обратно на троллейбусе или автобусе, а в старших ходил туда через Михайловский сад, а обратно просто шел по проспекту.

Лет с 12 по выходным я обычно гулял по нескольким маршрутам в центре города. Например, выходил на Дворцовую площадь, шел вдоль Адмиралтейства до Исаакиевского собора, сворачивал к Медному всаднику, потом еще раз направо, двигался по набережной мимо Эрмитажа, Петропавловской крепости и Марсова поля до Летнего сада, через Летний сад до Инженерного замка, через Михайловский сад, мимо Спаса на Крови до Итальянского мостика и далее домой через Малую Конюшенную и Шведский переулок. Таким образом, в те годы я сотни раз проходил мимо основных топосов «петербургского мифа» или «петербургского текста» (например, мимо Медного всадника или Александровской колонны на Дворцовой площади).

Еще в старших классах я обошел район, в котором жили герои «Преступления и наказания», с романом Достоевского в руках и разметил в тексте адреса, где происходило действие романа. Впоследствии такую экскурсию я неоднократно проводил для всяких приезжих, в том числе иностранцев. Осмотр этого района обычно заканчивался знаменитой прогулкой от дома Раскольниково до дома старухи-процентщицы с обязательным подсчетом шагов.

У меня дома был двухтомник Блока, изданный в 1946 году. Других поэтов Серебряного века я читал меньше, однако Блока знал очень хорошо и вообще воспринимал его как поэта Петербурга, белых ночей, особого колорита этого города. Места, где, судя по его записным книжкам, любил гулять Блок (например, набережная Крюкова канала, Новая Голландия с ее знаменитой аркой), были и моими любимыми местами.

Вообще я хорошо ощущал насыщенность Ленинграда историческими, литературными и символическими ассоциациями. Сама тема мифологии Петербурга разрабатывалась еще в начале 1920-х годов Н.П. Анциферовым в его книгах «Быль и миф Петербурга» (Анциферов 1924) и «Душа Петербурга» (Анциферов 1922). Однако в 1970-х — 1980-х годах эта тематика актуализировалась главным образом благодаря исследованиям В.Н. Топорова и других структуралистов. Напомню, например, 18-й выпуск «Трудов по знаковым системам», который имел подзаголовок: «Семиоти-

ка города и городской культуры: Петербург» (1984). Среди статей, опубликованных в этом издании, были работы В.Н. Топорова (Топоров 1984) и Ю.М. Лотмана (Лотман 1984).

Не удивительно, что исследования, связанные с семиотикой Петербурга, вызывали у меня большой энтузиазм. Этот город я воспринимал как структуру духовную или душевную, как бы внутреннюю по отношению к моей личности. И то, что Юрий Михайлович и Зара Григорьевна были петербужцами, как мне тогда казалось, накладывало какой-то отпечаток на их поведение, хотя трудно определить, в чем именно это проявлялось. Во всяком случае они были мне по-человечески понятны и просто как старожилы Петербурга.

Кстати, мои первые опыты анализа лирических стихотворений тоже были связаны с реалиями Петербурга и его окрестностей. На первом курсе я написал небольшой текст про стихотворение Ахматовой «Летний сад» и еще один про «Славянку» Жуковского. В первом я показал, что стихотворение строится как прогулка от набережной Невы с решеткой Фельтена до Карпиева пруда и ступеней Михайловского замка. А во втором — что лирический субъект «Славянки» как бы идет по Павловскому парку, и перед ним одна за другой открываются живописные картины, обрамленные деревьями. Эти заметки имели ученический характер и никогда не публиковались, однако они симптоматичны по направленности интересов юного автора и его подходу к анализу текста.

В 1994 году я написал небольшую заметку «О мифологии Петербурга», в которой, в частности, говорилось: «Петербург и до сих пор воспринимается как сцена, на которой разворачивались некогда сюжеты знакомых литературных произведений, как некая декорация, оставшаяся от сыгранного спектакля. С другой стороны, сам спектакль, разыгрываемый на улицах Петербурга, может быть понят как выражение его потаенной сущности, и в этом смысле город не декорация, а основное содержание спектакля» (Топорков 1994: 9).

В общем под влиянием работ Н.П. Анциферова, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана и других исследователей я очень увлекся темой городской и литературной мифологии. Сильное впечатление

на меня произвели в те годы работы «О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания)» Д.Е. Максимова (Максимов 1979) и «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов» З.Г. Минц (Минц 1979), напечатанные в третьем тартуском «Блоковском сборнике».

По согласованию с Зарой Григорьевной я написал статью «Из мифологии русского символизма. Городское освещение», которая была опубликована в пятом «Блоковском сборнике» (Топорков 1985б). Первоначально я предполагал, что это будет серия из двух статей. Вторая должна была называться «Из мифологии русского символизма. 2. Дом, улица», однако, к сожалению, круг моих интересов сместился. Я начал писать диссертацию и не имел уже возможности параллельно разрабатывать разные темы. В любом случае статья о городском освещении была для меня каким-то важным жизненным эпизодом. Собирая для нее материалы, я на полгода погрузился в поэзию, прозу и периодику Серебряного века, что, конечно, очень расширило мой литературный горизонт и через многие годы привело к профессиональным занятиям русским символизмом.

Вместо заключения

Хотя со времени нашего общения с Юрием Михайловичем прошло уже много лет, я помню отдельные реплики Лотмана так, как будто слышал их вчера. Приведу несколько примеров.

1) После третьего курса я впервые попал в Полесскую экспедицию и познакомился с Н.И. Толстым. Получилось так, что я на какое-то время невольно стал как бы посредником между Ю.М. Лотманом и Н.И. Толстым. Однажды это привело к забавной ситуации. Разговаривая в Тарту с Юрием Михайловичем, я случайно назвал его Никитой Ильичом и тут же поправился. Однако Лотман отреагировал на это несколько для меня неожиданно. Он сказал: «Андрюша, если бы Вы знали, как я был бы счастлив, если бы это действительно было так!»

Через некоторое время я был в Москве и при встрече рассказал Никите Ильичу про этот случай. Естественно, что при этом я

случайно оговорился и назвал его Юрием Михайловичем. Никита Ильич включился в эту игру и сказал примерно такую же фразу, какую раньше произнес Лотман: «А если бы Вы знали, как я был бы счастлив, если бы это было так!»

2) Однажды я был в Москве в гостях у Бориса Андреевича Успенского. Я вышел от него и направился к метро. Наступил уже вечер, и было довольно темно. Я сбился с дороги и не мог понять, куда мне идти. Улица была совершенно пустая, и спросить было не у кого. И вдруг на улице показался какой-то человек. Я почувствовал такую радость, подошел к нему и спросил, как мне пройти к метро. Неожиданно человек ответил: «Андрюша, я Вам сейчас все объясню!» Каково же было мое удивление, когда я узнал Юрия Михайловича! Оказалось, что он шел в гости к Борису Андреевичу, и он действительно мне все объяснил. Заблудиться вечером в незнакомом городе, встретить на темной улице прохожего и узнать в нем Лотмана — это дорогого стоит.

3) Помню, был случай на семинаре в Тарту, когда докладчик не подготовился к выступлению. Юрий Михайлович явно не хотел отменять семинар и обратился к студентам с вопросом: «Ну, а как бы Вы готовились к докладу?» И он начал сам рассказывать про то, как работать с источниками, и делился своим опытом. Мне запомнились его слова: «Когда Вы разрабатываете какую-нибудь концепцию, полезно, чтобы оставалось какое-то количество фактов, которые не укладываются в вашу теорию. Если она может объяснить все вообще материалы, которые вы знаете, то это значит, что ваша концепция обладает таким ослепляющим фильтром, который просто не позволяет вам видеть то, что остается за ее границами».

4) На конференции 1980 года после моего доклада Лотман сказал мне: «Андрей, вы уже несколько лет к нам приезжаете. И что приятно, каждый раз вы делаете доклад немного лучше, чем в предыдущий год». Мне, конечно, было очень радостно получить такую оценку. Кстати, у некоторых участников студенческих конференций динамика была скорее противоположной: на первом курсе они делали блистательные доклады, а с годами их выступления становились более тривиальными.

Жизнь как-то так сложилась, что к тем темам, которые мы обсуждали с Юрием Михайловичем и Зарой Григорьевной, я потом многократно возвращался, например, когда писал докторскую диссертацию на тему «Теория мифа в русской филологической науке XIX века» или когда руководил грантом РНФ «“Вечные” сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма».

И, конечно, само развитие русской науки от филологической классики XIX века к формализму и другим научным направлениям 1910-х — 1920-х годов, а потом к научным школам 1960-х — 1980-х годов для меня немыслимо вне Юрия Михайловича, Зары Григорьевны и вообще тартуско-московской школы.

Годы, когда я общался с Юрием Михайловичем, были годами моей учебы и моего самоопределения как личности и как специалиста. Очень многое я тогда делал впервые: впервые выступал на студенческих и «взрослых» конференциях, впервые ездил в диалектологические, фольклорные и этнолингвистические экспедиции, впервые работал в архивах с литературными и этнографическими материалами, готовил первые публикации. В этот период на меня огромное влияние оказывали старшие коллеги, с которыми я общался в Ленинграде, Тарту, Москве, в полесских экспедициях. Юрий Михайлович и Зара Григорьевна навсегда останутся в моей памяти, и я благодарен судьбе, что она предоставила мне в юности возможность общения с этими замечательными людьми.

Литература

- Анциферов 1922 — *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Петербург: Брокгауз–Ефрон, 1922.
- Анциферов 1924 — *Анциферов Н.П.* Быль и миф Петербурга. Петербург: Брокгауз–Ефрон, 1924.
- Байбурин, Топорков 1990 — *Байбурин А.К., Топорков А.Л.* У истоков этикета: Этнографические очерки. Л.: Наука, 1990.
- Балаш 1968 — *Балаш Б.* Кино: становление и сущность нового искусства. М.: «Прогресс», 1968.

- Дмитриева, Топорков 1992 — *Дмитриева Е.Е., Топорков А.Л.* Авантюрная автобиография И.И. Тревогина // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1990. М., 1992. С. 49–75.
- Лотман 1960 — *Лотман Ю.М.* Записи народных причитаний XIX века из архива Г. Р. Державина // Русская литература. 1960. № 3. С. 145–150.
- Лотман 1970 — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Лотман 1973 — *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973.
- Лотман 1973а — *Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // *Semiotyka i struktura tekstu: Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów.* Warszawa, 1973. Wrocław, 1973. S. 337–355.
- Лотман 1975 — *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов: [Сборник статей]. Л., 1975. С. 25–74.
- Лотман 1975а — *Лотман Ю.М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 365. С. 120–142. (Труды по знаковым системам. [Т.] 7.)
- Лотман 1976 — *Лотман Ю.М.* Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. // Культурное наследие древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 292–297.
- Лотман 1976а — *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX веков: (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). М., 1976. С. 247–267. (Материалы науч. конф. (1975)).
- Лотман 1977 — *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 411. С. 65–69. (Труды по знаковым системам. [Т.] 8.)
- Лотман 1979 — *Лотман Ю.М.* Театральный язык и живопись: (К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. М., 1979. С. 238–252. (Материалы научн. конф. (1978)).
- Лотман 1980 — *Лотман Ю.М.* Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99.
- Лотман 1984 — *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 30–45. (Труды по знаковым системам. [Т.] 18: Семиотика города и городской культуры: Петербург.)

- Максимов 1979 — *Максимов Д.Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока: (Предварительные замечания) // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III / Отв. ред. З.Г. Минц. Тарту, 1979. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 459). С. 3–33.
- Минц 1979 — *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III / Отв. ред. З.Г. Минц. Тарту, 1979. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 459). С. 76–120.
- Топорков 1981 — *Топорков А.Л.* Ложка в приметах и обрядах русских, украинцев и белорусов // ÜTÜ konverentsi teesid 1980. Ajalugu. Filoloogia. Tartu, 1981. С. 46–48
- Топорков 1985 — *Топорков А.Л.* Неизданные стихотворения М.В. Милонова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л.: Наука, 1985. С. 39–44.
- Топорков 1985а — *Топорков А.Л.* Происхождение элементов застольного этикета у славян // Этнические стереотипы поведения. Л.: Наука, 1985. С. 223–242.
- Топорков 1985б — *Топорков А.Л.* Из мифологии русского символизма: Городское освещение // Мир А. Блока: Блоковский сборник (V) / Отв. ред. З.Г. Минц. Тарту, 1985. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 657). С. 101–112.
- Топорков 1989 — *Топорков А.Л.* История Ивана Тревоги // Публицистика и исторические сочинения периода феодализма. Новосибирск, 1989. С. 246–276.
- Топорков 1992 — *Топорков А.Л.* Пиковая дама в детском фольклоре // Школьный быт и фольклор / под ред. А.Ф. Белоусова. Таллинн, 1992. Ч. 2. С. 3–41.
- Топорков 1994 — *Топорков А.Л.* О мифологии Петербурга // Всемирное слово. [СПб.]. 1994. № 7. С. 9–10.
- Топорков 1998 — *Топорков А.Л.* Пиковая дама в детском фольклоре // Русский школьный фольклор: От “вызываний” Пиковой дамы до семейных рассказов. М., 1998. С. 15–55.
- Топоров 1984 — *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // Труды по знаковым системам. 18. Тарту, 1984. С. 4–29. (Учен. зап. Тартус. ун-та; Вып. 664).

Andrey L. Toporkov
(Moscow)

MEETINGS WITH YU.M. LOTMAN
(1977–1984)

ABSTRACT:

The author shares his memories of his communication with Yu.M. Lotman from 1977 to 1984. From 1976 to 1980, the author studied at the Herzen Institute in Leningrad and several times took part in student conferences in Tartu, and also came to listen to lectures by Yu.M. Lotman, Z.G. Mints, B.M. Gasparov and other teachers. The author shares his memories of Lotman's lectures and seminars, in particular, about the course of lectures dedicated to "Eugene Onegin". In addition to Lotman's research on poetics and the history of literature, the author's attention was drawn to his works on the semiotics of everyday behavior, theater and theatricality. In Lotman's book *Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics* (1973), the author draws on a detailed analysis of Antonioni's film *Blow Up*. Lotman's article "The Theme of Cards and the Card Game in Russian Literature of the Early 19th Century" (1975) became one of the incentives for the author to write the article "The Queen of Spades in Children's Folklore" (1992, 1998).

KEYWORDS: Yuri Mikhailovich Lotman, Zara Grigorievna Mints, Tartu, structuralism, semiotics.

NOTE ON THE AUTHOR:

Andrey L. Toporkov, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Doctor of Philology, Chief Researcher of the Folklore Department of the A.M. Gorky Institute of World Literature RAS.

E-mail: atoporkov@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3106-3819

РЕЗЮМЕ:

Автор делится воспоминаниями о своем общении с Ю.М. Лотманом в период с 1977 по 1984 годы. С 1976 по 1980 годы автор учился в Герценовском институте в Ленинграде и несколько раз принимал участие в студенческих конференциях в Тарту, а также приезжал туда для слушания лекций Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Б.М. Гаспарова и других преподавателей. Автор рассказывает

о лекциях и семинарах Лотмана, в частности, о курсе лекций, посвященных «Евгению Онегину». Помимо исследований Лотмана по поэтике и истории литературы, автора интересовали его работы, посвященные семиотике бытового поведения, театру и театральности. В книге Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973) автора привлек подробный анализ фильма Антониони «Blow up» («Фотоувеличение»). Статья Лотмана «Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» (1975) стала для автора одним из стимулов для написания статьи «Пиковая дама в детском фольклоре» (1992, 1998).

Ключевые слова: Юрий Михайлович Лотман, Зара Григорьевна Минц, Тарту, структурализм, семиотика.

Информация об авторе:

Топорков Андрей Львович, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела фольклора Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

E-mail: atoporkov@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3106-3819

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

**СЕМИОТИКА
В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ**

*Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН
(Протокол № 8 заседания Ученого совета
ФГБУН Института славяноведения РАН от 28.11.2023)*

Ответственный редактор

И.А. Седакова

Редакторы

М.В. Завьялова, Н.В. Злыднева, А.Б. Ипполитова

Компьютерная верстка

П.Н. Морозов

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский просп., д. 32-А, корп. «В»

Адрес электронной почты:

inslav@inslav.ru

Подписано в печать 30.11.2023. Формат 60×90¹/₁₆.

Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная.

Печать цифровая. Усл. печ. л. 24,0.

Объем 24,0 печ. л.

Заказ № 51.

Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-7576-0488-6



9 785757 604886